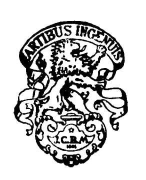
Grundfragen zur Psychologie und Aesthetik der Tonkunst

Von

Herman Siebeck



Tübingen 1909
Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)



Druck von H. Laupp jr in Tübingen.

Vorwort.

Der Abschluß der vorliegenden Untersuchungen, auf deren Erscheinen ich bereits in der Vorbemerkung zu meiner Studie „Ueber musikalische Einfühlung“ (1906) hingewiesen hatte, ist die Ausführung einer Absicht, an deren Erledigung ich schon seit Jahren immer wieder durch anderweitige dringlichere Aufgaben verhindert wurde. Es hatte mir von jeher daran gelegen, die ästhetische Grundansicht, die ich s. Z. in der Schrift über „Das Wesen der ästhetischen Anschauung“ durchgeführt hatte, in dem Gebiet einer bestimmten Kunst, und zwar speziell dem der Musik, eingehender zur Veranschaulichung und Bewährung zu bringen und dabei zugleich die dort selbst bereits über Wesen und Wirkung dieser Kunst beiläufig gegebenen Erörterungen weiter auszuführen und zu vertiefen. Zur abschließenden Verwirklichung dieses Planes hat mich nicht zum wenigsten der Umstand ermutigt, daß meine früheren musik-ästhetischen Ausführungen, ihres mehr sporadischen Hervortretens ungeachtet in den kompetenten Kreisen der Musikverständigen gelegentliche schätzenswerte Beachtung gefunden haben. Namentlich auch um deswillen schien mir eine zusammenhängende endgültige Darstellung meiner jetzigen in dieser Richtung liegenden Ansichten zweckmäßig zu sein.

Gießen im März 1908.

H. Siebeck.

Inhalt.

Kapitel 1.

Einleitung.

Die Beschaffenheit des Ursprungs-Stadiums der Musik bei den Naturvölkern, wie man es neuerdings mehr und mehr ins Auge gefaßt und zur Anschauung gebracht hat, ist von der Art, daß darin das Pathologische und das Aesthetische im Wesen des Musikbedürfnisses und der Musikwirkung nach ungetrennt sind, und daß sogar das Erstere das Vorwiegende ist[1]). Die zur Zeit nicht verbrauchte Gesamtkraft im Organismus sucht eine Entladung und findet sie in taktmäßigen Bewegungen des Körpers in Begleitung der Stimme, die anfangs wesentlich nur dazu da ist, das Einhalten des Taktes zu unterstützen. Diesem Bedürfnis wird noch vollkommener gedient durch die *gemeinsame* Ausübung dieser Beschäftigung oder dieses Spiels (es ist in der Tat noch beides); die Intensität der Taktmarkierung und der damit verbundenen Bewegungen wird dadurch mehr nnd mehr (bis zur schließlichen völligen Erschöpfung der Teilnehmer) gesteigert. Das Melodische spielt

[1]) Der Begriff des Pathologischen ist hier natürlich nicht in dem modernen Sinne (des Krankhaften), sondern in dem etymologisch ursprünglichen der normalen Entladung des Affekts (πάθος) genommen, bedeutet also vielmehr eine Betätigung des *gesunden* menschlichen Wesens.

hierbei noch keine Rolle, sondern lediglich das Taktmäßige, d. h. primitiv Rhythmische. Die chormäßige Lautgebung dient hier lediglich dem Bedürfnis wie den Zwecken des gemeinsamen Tanzes[1]). Doch ist der Keim zum Melodischen insofern vorhanden, als der Takt auch durch die Stimme angegeben und durch diese jedenfalls vielfach auch der in den Einzeltakten liegende jeweilige Rhythmus der Bewegung unwillkürlich nachgeahmt wird: also ein Gebrauch der Stimme ohne eigentliche Worte oder durch an sich sinnlose Wiederholung eines und desselben Wortes. Man braucht nicht (mit Wallaschek) anzunehmen, daß die derartige Gemeinschaftsbetätigung ausschließlich als eine Nachahmung anzusehen sei, nämlich als Nachahmung von Krieg und Jagd und zugleich als Anfeuerung zu beiden. Daß solche Nachahmung sich frühzeitig genug dazu eingestellt hat, ist nicht zu bezweifeln. Aber das Bedürfnis nach Nachahmung war schwerlich das erste wirkende Moment, sondern es kam zwar zeitig, aber doch in zweiter Linie hinzu. Ich schließe das aus der Art, wie noch heute bei unsern Kindern da, wo sie nicht von Erwachsenen durchweg gegängelt und beeinflußt sind, sich das Bedürfnis organischer Auswirkung von Kraft zur Geltung bringt. Wo sie in jener Hinsicht auf sich selbst angewiesen sind, lieben die Kinder das taktmäßige Hüpfen und Springen und sonstige Gliederbewegen, und zwar auch wo möglich immer in Gemeinschaft und zugleich mit Unterstützung durch den Gebrauch der Stimme. Auch hiermit verbindet sich jeweilen leicht ein nachahmendes Moment (etwa Nachahmung des

---

[1]) Vgl. Wallaschek, Anfänge der Tonkunst, Lpz. 1903. Groβe, Die Anfänge der Kunst (Frbg. 1894) S. 265 ff. Pilo, Psychologie der Musik, dtsch. von Pflaum (Lpz. 1906) S. 14 f. Wundt, Völkerpsychologie III[2] S. 419 ff.

Marsches vorüberziehender Soldaten oder des Laufes und der Bewegung eines Tieres u. dgl.). Aber die erste Anregung dazu liegt nicht in dem Bedürfnis der Nachahmung selbst, sondern in der spontanen organischen Wirkung von Gesundheit und Kraft in der Form des Spiels. Das Spielbedürfnis als solches ist tatsächlich das Erste, und der Charakter des Spiels wird eben hineingebracht durch den Takt, wodurch zugleich zwei Momente gegeben sind: Wiederholung und Regelmäßigkeit. Die Wiederholung ist im Interesse des Pathologischen; die erforderliche Entladung der angesammelten Kraft wird erst durch sie vollständig (bis Ermüdung eintritt); in der Freude aber an der Regelmäßigkeit haben wir den ersten Keim des Aesthetischen zu sehen, der ja auch als von Anfang an vorhanden anzunehmen ist auf Grund der Tatsache, daß er sich im Verlaufe der Entwicklung eben mehr und mehr herausbildet. Und dieses primitive ästhetische Bedürfnis ist dann wohl auch als der vorwiegende Grund dafür anzusehen, daß sich die Freude an der Nachahmung bestimmter Vorgänge durch das geschilderte Tun sogleich oder sobald anschließt. Sehr richtig hebt Wallaschek hervor, daß es bei diesen ursprünglichen Chortänzen und Chor-Lautgebungen noch keinen Unterschied von Ausführenden und Zuhörenden gibt, und daß das Ganze nicht sowohl auf das Bedürfnis des Hörens als auf das des Muskel- oder Körpergefühls berechnet ist. Von besonderer Wichtigkeit aber erscheint mir hier noch ein anderer Umstand. Die angesammelte Kraft kennzeichnet sich physiologisch zunächst durch eine bestimmte Art des Vital- oder Körpergefühls, die nach außen auf Bewegung hindrängt. Sie hat bei den Individuen oder wenigstens bei den einzelnen Stämmen wohl auch ihre spezifische Eigentümlichkeit im Unterschiede von

anderen, und durch diese wird die Art bedingt sein, wie sie sich in Takt, Tanz und Stimmgebung zum Ausdruck bringt. Sie wird also dadurch nach außen hin vergegenständlicht; man produziert ein objektives Bild des subjektiven Gefühlszustandes nach außen und hat daran zugleich ein primitives Wohlgefallen. Hierin bekundet sich wieder die ursprüngliche Mitwirkung des in der menschlichen Natur liegenden ästhetischen Keimes. Und dieses instinktive (unbewußte) Bedürfnis der Vergegenständlichung von Modifikationen des Lebensgefühls ist, wie wir noch weiter sehen werden, die Grundlage dafür, daß aus dem geschilderten Ganzen von Bewegung, Takt, Tanz und Stimmgebung sich in der weitern Entwicklung das spezifisch musikalische (vorwiegend oder ausschließlich auf das Gehör berechnete) Verhalten und Produzieren herausbildet.

Pathologische Gefühlswirkungen neben und an Stelle der ästhetischen sind auch bei andern Künsten zu finden. Es hat, was z. B. die Poesie betrifft, alle Zeit Romanleser und Theaterbesucher gegeben, die an dem Kunstwerk nicht Gemüts*an*regung, sondern *Auf*regung oder auch außerästhetische Erheiterung suchten. Ganz besonders aber durch die Wirkung der Musik will die große Menge der Ungebildeten womöglich immer seelisch und physiologisch zugleich, und zwar sichtbar, erregt sein. Der insbesondre durch den Rhythmus erregte und gestaltete Bewußtseinsinhalt und die damit gegebene Modifizierung des Lebensgefühls soll womöglich gleich objektiv (in begleitenden körperlichen Bewegungen) nach außen verlegt werden. Den Ausgangspunkt für unsre weitere Betrachtung bildet nun die hier sich nahelegende Frage nach dem *Grunde* für dieses Vorwiegen des Pathologischen über das Aesthetische.

Kapitel 2.

Aesthetische Einfühlung im Allgemeinen.

1. Der Grund für die eben bezeichnete Eigentümlichkeit liegt jedenfalls in der Hauptsache darin, daß in den betreffenden Hörern das objektive Wahrnehmen und Aufnehmen des sinnlichen Inhalts überwogen wird von dem *subjektiven* Gefühls-Eindruck, den er hervorruft. Diese Tatsache gilt ebenfalls nicht nur für die Musik, sondern auch für die andern Künste. Die wirkliche ästhetische Auffassung des Gesehenen oder Gehörten ist erst da möglich, wo neben und vor dieser emotionalen Wirkung die *gegenständliche* Auffassung des Gegebenen hinreichend s. z. s. zu Worte kommt und an Stelle der eben bezeichneten unmittelbaren eine andersartige Gemütswirkung sich zur Geltung bringt, eine solche nämlich, die durch die vereinigte Wirkung der am Objekt gegebenen *formalen* Eigenschaften und Verhältnisse bedingt ist. Die künstlerische *Auffassung* eines als künstlerisch *dargebotenen* Inhalts, z. B. in Malerei und Musik, hat es immer zunächst mit der Art und Weise zu tun, wie dieser Inhalt sich in Formen und Farben, in Rhythmus, Harmonie und Melodie zur Darstellung bringt[1]). Und die psychologische

[1]) Mit dem Hinweis auf diese Tatsache soll übrigens hier keineswegs schon Stellung zu der Frage von der Berechtigung „formalistischer" Aesthetik genommen werden.

Wirkung dieses Sachverhalts liegt beschlossen in demjenigen, was man neuerdings sich gewöhnt hat als **ästhetische Einfühlung** zu bezeichnen.

2. An dem Zustande der Einfühlung ist zunächst ebenfalls eine mehr pathologische und eine spezifisch ästhetische Ausprägung zu unterscheiden. Das Wesen jener tritt (beispielsweise) in besondrer Klarheit und zugleich Schönheit hervor in der Art, wie Goethe im Faust seinen Helden (beim Spaziergang mit Wagner) sich im Gefühl der Bahn der sinkenden Sonne nachschwingen läßt und dann schließt:

„Doch ist es jedem eingeboren,
Daß sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt,
Wenn über ihm im Raum verloren
Ihr schmetternd Lied die Lerche singt;
Wenn über schroffen Fichtenhöhen
Der Adler ausgebreitet schwebt,
Und über Flächen, über Seen
Der Kranich nach der Heimat strebt."

Hier wird das sehnsüchtige sich hinein Versetzen in den in erhabner Höhe weiterschwebenden Gegenstand geschildert, dessen Loslösung von allem Niederdrückenden und Herabziehenden der unterhalb liegenden Erdenwelt als vorübergehender Herzenswunsch im Beschauer sich fühlbar macht. Die eigne Persönlichkeit möchte nicht bloß **mit** dem Adler, sondern geradezu **als** Adler über der untern Welt schweben. Als das Wesen des Adlers wird dabei nur das in Betracht genommen, was der bezeichneten Sehnsucht entgegenkommend erscheint; alles andere Gegenständliche an seiner Vorstellung bleibt auf der Seite. Das gefühlsmäßige Vorstellen hat hier entschieden das Uebergewicht über das gegenständliche.

Anders da, wo im Vorgange der Einfühlung diese beiden Seiten sich die Wage halten, wie es in der **spe-**

zifisch ästhetischen Einfühlung der Fall ist. Zwei Haupteigenschaften sind da zunächst zu bemerken. Der Gegenstand (etwa der wahrgenommene Adler oder sein Bild) tritt erstens bei seiner Wirkung auf das Bewußtsein nicht zunächst unter den Einfluß des Wunsches u. dgl.; er wird nicht zuerst subjektiv aufgefaßt, sondern objektiv. Und in dieser seiner objektiven Darstellung wirkt er zweitens als Symbol des Persönlichen: er erscheint als eine Art persönliches Wesen, das als solches unsrer eignen Persönlichkeit aus dem Bereich der ihr sonst fremd und äußerlich gegenüberstehenden Dinge ein Verwandtes, eine Art Gegenbild ihrer selbst entgegenbringt. Der Eindruck des Persönlichen, der hierbei mit im Spiel ist, stammt nicht vorwiegend von derjenigen Vorstellung, die wir vom Wesen der Persönlichkeit als einer ethisch bestimmten Innerlichkeit besitzen, sondern mehr von der Art, wie sie sich als handelnde in der Art ihres Auftretens, ihrer Bewegungen und Aeußerungen zur Darstellung bringt. Er wirkt aber gerade deshalb den gegebenen Eindrücken gegenüber um so leichter und tiefer, weil wir an diese Art des Eindrucks von seiten des Persönlichen am meisten gewöhnt sind und gerade er aller Orten sich uns aufdrängt[1]). Die Dinge und ihr Verhältnis zu unserm Befinden und Handeln nach Art des Persönlichen zu nehmen (insbesondere auch in den Affekten, zu denen sie anhand dessen gelegentlich Anlaß geben), liegt uns schon von Natur aus nahe genug; man

[1]) Es kommt dabei übrigens nicht darauf an, in welchem Grade wir uns dieser besondern Beziehung des Gegenstandes auf das Wesen und die Erscheinung der Persönlichkeit dabei ausdrücklich bewußt sind. — Die nähere Ausführung der hier gegebenen Begründung des ästhetischen Eindrucks auf das Wesen der „erscheinenden Persönlichkeit" findet sich in meiner Schrift über „Das Wesen der ästhetischen Anschauung" (Berl. 1875).

kann das nicht nur an Kindern und „Naturmenschen", sondern auch noch an Gebildeten beobachten. Von dieser vorwiegend pathologischen Personifizierung unterscheidet sich die spezifisch ästhetische wesentlich zunächst dadurch, daß hier das Moment der objektiven Auffassung dem des subjektiven (emotionellen) Eindrucks die Wage hält und ihn so in seiner Wirkung mehr oder weniger einschränkt. Die ästhetische Personifikation ist überall da wirksam oder wenigstens in der Nähe, wo durch bestimmte Ursachen (über welche die allgemeine Aesthetik und weiter die Kunstlehre Auskunft gibt), ein gegebenes Sinnliches (das u. U. auch ein „Unbelebtes" sein kann), es sei in Ruhe oder in Bewegung, in irgend einem Grade den Eindruck des Trägers von seelischem Leben und des Ineinander von Materiellem und Geistigem macht und uns dabei doch in dem Zustand vorwiegend objekiver Beschaulichkeit ihm gegenüber zu bleiben verstattet[1]). Was hierbei aus dem Anschauen heraus auf die Gefühlsseite unsres Wesens wirkt, ist lediglich der wohltuende Eindruck, einem dem punctum saliens unseres erfahrungsmäßigen Wesens, nämlich dem unmittelbaren Ineinander von Geistigem und Sinnlichem analogen Gebilde zu begegnen und damit (wenn auch nur illusorisch) über die Zweiheit und den oft so hart und bitter fühlbaren Gegensatz der Außenwelt zu unserm eignen Wesen vorübergehend hinaus zu sein. In diesem letzteren Moment liegt zugleich die Ursache des Lustgefühls im ästhetischen

---

[1]) Vgl. Vischer, Aesthetik IV, 810: „der Niederschlag der innern Wärme in die Form, den reinen Schein, setzt immer eine Abkühlung voraus, nimmt der Begeisterung mit ihrem pathologischen Charakter ihren ursprünglichen direkten Ernst, ihre Göttlichkeit; der Genius muß im Pathos sein und doch frei über demselben schweben."

Verhalten. Wir fühlen uns außerhalb der Hemmungen, welche die „Objektivität“ der Dinge uns im gewöhnlichen Leben in den Weg legt. Oder wie ich es früher einmal gesagt habe: „Indem das Sinnliche die Maske der erscheinenden Persönlichkeit annimmt, täuscht es den Geist über den Gegensatz des Wesens, der zwischen beiden besteht . . . Er überwindet so das Sinnliche ohne Mühe; es kommt seinem Versuche, ihm beizukommen, zuvor und fördert denselben, so gut es nur kann. So ist der Geist in der ungehemmten Betätigung seiner Kräfte begriffen und das unmittelbare Bewußtwerden dieser Förderung seines Wesens ist das Lustgefühl“[1]). Näher betrachtet aber beruht diese Wirkung des Objekts wesentlich mit darauf, daß es sich dem Geist nur als Oberfläche zeigt. Bestimmte Verhältnisse seiner Außenseite sind es, welche auf den Betrachter nach Analogie des Persönlichen wirken.

Wegen der eigenartigen Unterschiedenheit dieser Verhältnisse der Außenseite (über welche ebenfalls die allgemeine Aesthetik weitere Auskunft zu geben hat) wird nun der so aufgefaßte Gegenstand je nachdem als schön, als erhaben, als reizend u. dgl., u. U. auch als häßlich bezeichnet. Der Unterschied in der Art der Anmutung von seiten des Objekts, wie er in den angeführten ästhetischen Artbegriffen sich kund gibt, besteht nun darin, daß je nach der Beschaffenheit der Verhältnisse an der Oberfläche des Gegebenen in dem Betrachter verschiedene Stimmungen (die aber doch den gemeinsamen Charakter des Aesthetischen behaupten) ausgelöst werden. Wo in der Wirkung eines Eindrucks das subjektive und objektive (das gefühlsmäßige und das inhaltliche) Moment, wie eben ausgeführt wurde, im

[1]) Das Wesen der ästhetischen Anschauung S. 95.

Gleichgewicht sich befinden, also Inhalt und Färbung sich s. z. s. durchdringen, hat man erst die Möglichkeit, das Wahrgenommene als Analogon eines Beseelten aufzufassen, d. h. die Möglichkeit von Einfühlung. An einer Mehrheit erfahrungsmäßig gegebener Inhalte (a b c . . .) haftet eine entsprechende Anzahl gefühlsmäßiger Qualitäten (α β γ . . .). Die Gesamtwirkung dieser letzteren ist selbst wieder ein Gefühlsinhalt für sich (Σ); er repräsentiert die etwa aus dem Gemälde, der Symphonie oder dem Drama entspringende Stimmung und steht als dieses gemeinsame Ergebnis neben den für sich selbst fortbestehenden elementaren Gefühlswirkungen (α β γ . . .), deren jede zu ihm als der Gesamtwirkung das Ihrige beigetragen hat[1]).

Weiter aber: durch die mit dem Inhalt jenes Σ gegebene Stimmung ist es bedingt, daß der Gegenstand selbst, wodurch der ganze Prozeß in uns erregt worden ist, für uns stimmungsvoll wird. Der (oft begrifflich unausdrückbare) Inhalt der Stimmung (Σ) verschmilzt mit der Wahrnehmung des Gegenstandes, legt sich, wie man das ausdrückt, in ihn hinein. Aus diesem Sachverhalt ergibt sich die Einsicht, daß zum Zustandekommen der Einfühlung selbst das Vorhandensein von Stimmung bereits erforderlich ist: die Einfühlung ist erst die Folge der gegebenen Stimmung; sie beruht im letzten Grunde darauf, daß wir mit der Vorstellung eines gegenständlichen Inhalts eine Stimmung in dem hier bezeichneten Sinne in uns erleben. Im Vorgange der Einfühlung liegt hiernach auch eine

---

[1]) Vgl. Wundt, Physiologische Psychologie II[4] S. 235: „Das ästhetische Gefühl ist nicht etwa eine Summe sinnlicher Einzelgefühle, sondern es entspringt aus der Verbindungsweise der Empfindungen, und der Gefühlston der letzteren bildet nur einen sinnlichen Hintergrund, auf welchem das ästhetische Gefühl sich erhebt.

Zweiseitigkeit: Indem wir uns (nach dem überkommenen Sprachgebrauch) in den Gegenstand hineinfühlen, wird dieser selbst tatsächlich in uns hinein- oder hereingefühlt, und diese letztere Seite ist sogar das eigentlich Charakteristische und Wesentliche des ganzen Vorgangs. Der Gegenstand wird vermittels der Stimmung ein Moment unsres eigenen Gefühlszustandes; er wird aus einem so und so beschaffenen „Dinge" ein bestimmter Wert unseres eignen Gefühlslebens. Dies ist der wirkliche Sachverhalt, den wir mit dem Ausdruck: „ein Gefühl in den Gegenstand hineinlegen" bezeichnen, und eben deswegen erscheint uns dasjenige, was mit diesem Gefühlswert behaftet sich doch immer als Aeußeres uns gegenüber, also als Außending behauptet, als ein Durchseeltes und damit als ein Symbol des Persönlichen. Denn ein Symbol im ästhetischen Sinne ist immer da vorhanden, wo ein Gegenstand oder ein Vorgang eine Seite oder einen Inhalt des persönlichen Gefühlslebens gleichsam nach außen projiziert zur Veranschaulichung bringt und sich (illusorisch) als die räumlich-zeitliche Verkörperung jenes Inhalts darstellt. Und er erscheint als schön, als reizend, anmutig, erhaben usw. je nach der Art der Gefühle, die er in dieser Weise symbolisch vertritt.

1. Die hier gegebene Bestimmung des ästhetischen Zustandes als eines (wenigstens annähernden) Gleichgewichts zwischen dem subjektiven und objektiven Verhalten gegenüber dem Gegenstand, könnte unberechtigt erscheinen angesichts der Tatsache, daß gerade der ästhetische Genuß bestimmter Kunstwerke vielfach etwas gefühlsmäßig (also subjektiv) Hinreißendes für uns hat. Die derartige Aufhebung des vorhin bezeichneten Gleichgewichts ist jedoch nicht das Primäre im ästhetischen Verhalten, sondern bereits eine Folge desselben. Wo das Entzücktwerden nicht pathologisch bedingt ist (etwa durch den bloßen Wohllaut der Töne oder die lediglich sinn-

liche Wirkung der Farbenpracht), sondern wirklich ästhetisch bleibt, wird es selbst erst ermöglicht durch die ihm vorausliegende Herstellung jenes Gleichgewichts zwischen Schauen und Fühlen, ohne welche die vorhin erwähnte symbolische Wirkung des Gegenstandes (als Analogon der Persönlichkeit) überhaupt nicht möglich ist. Der Zustand des ästhetischen Gleichgewichts kann also selbst wieder über sich hinausführen, führt aber dann nicht ins spezifisch Pathologische zurück, sondern bleibt innerhalb des Aesthetischen. Dazu soll übrigens nicht geleugnet werden, daß die Grenze zwischen der pathologischen und der spezifisch ästhetischen Wirkung sich jeweilen verschieben und somit Momente des einen Zustandes sich mit denen des andern vermischen können [1]).

2. Die spezifisch ästhetischen Gefühle stehen nach alledem hinsichtlich ihrer qualitativen Eigentümlichkeit in der Mitte zwischen den intellektuellen und den ethischen. Bei jenen ist das objektive gegenständliche Verhalten (die Anschauung des Sachlich-Inhaltlichen am Gegenstande) das Vorwiegende, bei diesen, die sich aus den primitiven Formen des gehobenen und gehemmten Selbstgefühls entwickeln, das Subjektiv-Zuständliche. Im Aesthetischen halten sich, wenigstens im primären Stadium, beide Seiten die Wage.

3. In dem psychologischen Wesen der ästhetischen Einfühlung müssen nach alledem zwei Momente unterschieden werden: das, was darin als Gefühl sich kennzeichnet, ist noch verschieden von dem mit seinem Auftreten hervorgerufenen ästhetischen Stimmungswert, der als solcher nicht eine Art Nachgefühl der Wirklichkeit, sondern ein originales neues Gefühl ausmacht. Wenn etwa der Anblick der Statue des Laokoon die verschiedenen Stadien körperlichen und seelischen Kampfes und schmerzvollen Unterliegens unter ein hoffnungslos umstrickendes Schicksal in der Form des Gefühls ins Bewußtsein ruft, so kennzeichnet sich dies

---

[1]) Belege dafür aus der Sphäre des unmittelbar Sinnlichen bei Wundt, Physiologische Psychologie II [4] S. 247. 249 f. Für die experimentelle Psychologie liegt hier noch ein ergiebiges Feld der Beobachtung.

als jener erstere Sachverhalt; der spezifisch künstlerische Eindruck aber, der aus der Darstellung dieses Gefühlskomplexes sich als „Stimmung" des Ganzen zur Wirkung bringt, ist das Zweite. Und dieser Sachverhalt beruht im Wesentlichen darauf, daß die durch den Anblick des Kunstwerks geweckten Gefühle nicht sowohl „reale", d. h. solche sind, wie sie von den Realitäten des uns tragenden und umgebenden Lebens her in der Seele bedingt werden, sondern Nachgefühle oder besser Gefühlsbilder. Es findet (in der Form der Reproduktion) ein Wiederanklingen bestimmter realer Gefühle statt, wenn auch u. U. in anderweitiger Verbindung und Verschmelzung. Solche Gefühlsbilder unterscheiden sich von den realen Gefühlen („Ernstgefühlen") zunächst hauptsächlich wesentlich dadurch, daß sie nicht mit der s. z. s. brutal-subjektiven Wirklichkeit dieser im Bewußtsein auftreten, sondern das vorhin bezeichnete Gleichgewicht zwischen objektivem und subjektivem Charakter bewahren. In der gewohnten Wirklichkeit, kann man sagen, hat das Gefühl uns: es nimmt uns hin, auch gegen unsern Willen, und wird zum Motiv für unser wirkliches Handeln; eine objektive Stellungnahme zu ihm im Moment des Auftretens und Wirkens ist entweder ganz ausgeschlossen oder muß erst von innen her erkämpft werden. Angesichts des Kunstwerks aber haben wir das Gefühl, nämlich eben als Bild: wir gestatten ihm auf unser wirkliches (außerästhetisches) Handeln keinen bestimmenden Einfluß, bleiben ihm gegenüber immer zugleich „empfindend" und betrachtend.

Es gibt ja nun auch Gefühlsbilder, welche dieses spezifisch ästhetischen Charakters entbehren. Irgend ein Eindruck oder Vorgang des gewöhnlichen Lebens kann ein früher erlebtes Gefühl wieder in mir anklingen lassen, wo-

mit es dann eben sein Bewenden hat. Was dabei vorliegt, ist mehr die Erinnerung an ein Gefühl als eine vollkommene Gefühlserinnerung oder ein wirkliches Gefühlsbild, wie man ja überhaupt im Gebiete der psychologischen Reproduktion, auch z. B. in bezug auf Objekte, die lediglich anklingende Erinnerung an einen Gegenstand oder Vorgang von dem wirklich auftauchenden (zeitlich beharrenden) Erinnerungsbilde zu unterscheiden hat. Mit dem Auftreten der letzteren stehen wir immer schon an der Schwelle des ästhetischen Verhaltens, sofern hier immer schon das (annähernde) Gleichgewicht zwischen dem gefühlsmäßigen und gegenständlichen oder dem subjektiven und objektiven Verhalten zur Wirkung kommt: das Gefühl überwiegt nicht, sondern läßt sich selbst nach Art eines objektiv Gegebenen betrachten und beurteilen analog der Art, wie ich mir einen in der Phantasie mit Hilfe der Erinnerung vorgestellten Gegenstand oder Vorgang zum Objekt der Betrachtung und Beurteilung machen kann.

Dessen ungeachtet sind aber auch die nicht bloß anklingenden, sondern wirklich in den Vordergrund des Bewußtseins hervortretenden Gefühlsreproduktionen noch nicht identisch mit dem, was wir als Gefühlsbild im ästhetischen Sinne, d. h. als Phantasiegefühle oder (mit E. v. Hartmann) als ästhetische Scheingefühle zu bezeichnen haben. Ein derartiges Bild hat hinsichtlich seiner Beschaffenheit eine eigentümliche Stellung zwischen dem realen Gefühl oder Affekt selbst und seiner reproduzierten Vorstellung im gewöhnlichen Sinne dieses Worts. Die Erinnerungs-Vorstellungen von Freude, Traurigkeit, Furcht, Zorn usw. sind bekanntlich alle nur schattenhaft im Vergleich mit ihren Originalen. Ihr Inhalt besteht in der Regel aus einer mehr oder weniger bestimmten Vergegenwärtigung gewisser

Ausdrucksbewegungen mit einem Anflug der dazu gehörigen Gemütsstimmung, die aber eben auch nur vorstellungsmäßig und nicht selbst schon als Gefühl dabei ins Spiel kommt. Die durch die Kunst in uns geweckten Gefühls- oder Affektbilder aber sind etwas anderes. Der Dichter etwa läßt im Drama in uns die Bilder von Zuständen entstehen, die wir unter Eintreten der im Drama selbst dargestellten Veranlassungen wirklich in uns hervorgebracht haben würden. Und das ist nicht bloß Reproduktion, sondern zugleich Einfühlung. Wir fühlen uns damit in die Seele der vorgestellten Persönlichkeiten hinein. Bei der bloßen Reproduktion ist von Einfühlung keine Spur, weil keine Gelegenheit. In dem Zustande aber, von dem wir jetzt reden, ist das Wesentliche und Maßgebende nicht sowohl die Reproduktion, als vielmehr das sich hinein Versetzen in die Seele des andern oder (im erweiterten Sinn) in das (nach Analogie des Seelischen gedachten) Innere des ästhetischen Objekts überhaupt. Und dies geschieht (um wieder an das Beispiel des Dramas anzuknüpfen) dadurch, daß der betreffende Affekt selbst in uns als B i l d auftritt: wir fühlen, genau besehen, nicht uns in die dargestellte Person, sondern diese mit ihren seelischen Zuständen in uns hinein, eben indem wir in uns das Bild des betreffenden Affekts bekommen [1]).

Ueber das psychologische Wesen solcher „Phantasiegefühle", ihre psychologischen Bedingungen und ihre Beziehungen zu anderweitigen Bewußtseinsinhalten ist die

---

[1]) Vgl. E. v. Hartmann, Philosophie des Schönen, 2. Teil (Berl. 1887) S. 63: „Neben der Projektion der ästhetischen Scheingefühle in den ästhetischen Schein läuft doch immer ein mehr oder minder deutliches begleitendes Bewußtsein davon nebenher, daß die projizierten Gefühle nicht der Inhalt des Scheins selbst sind."

fachwissenschaftliche Untersuchung z. B. noch bei weitem nicht abgeschlossen. Es entspringen da Fragen und Meinungsverschiedenheiten über ihr Verhältnis zu den Ernstgefühlen, sowie über das zu dem theoretischen Unterschied von Urteilen und „Annahmen", über die Möglichkeit von Gefühlsreproduktionen überhaupt u. a. Für die Zwecke der vorliegenden Untersuchung kommt es angesichts alles dessen ausschließlich darauf an, den Bildcharakter dieser Art von Bewußtseinsinhalten so ausführlich und deutlich ins Licht treten zu lassen, als es zur Bestimmung ihres Anteils und Einflusses im ästhetischen Verhalten der Einfühlung notwendig ist.

Dieser ästhetische Bildcharakter der Phantasiegefühle ist nun schon dadurch begründet, daß, wie eben gezeigt wurde, ihre s. z. s. primäre Eigentümlichkeit, nämlich das dabei obwaltende Gleichgewicht zwischen dem Objektiven und Subjektiven selbst schon oder selbst wieder eine gefühlsmäßige Resonanz hat. Sie liegt in dem was man als „Stimmung" bezeichnet und ist lustbetont, weil sie die beiden entgegengesetzten Momente (das Subjektive und das Objektive) in Harmonie mit einander setzt und den für gewöhnlich vorhandenen Widerstreit zwischen den beiden Arten der Betätigung vorübergehend zum Ausgleich bringt. Weiter liegt in dieser Art von Gefühlen immer schon etwas von Idealisierung[1]): sie sind frei von den zufälligen Nebenwirkungen und Störungen, die aus der unberechenbaren Menge der Eindrücke des gewöhnlichen Lebens stammen, treten daher in größerer Reinheit hervor. Sie werden ferner eingefühlt in das gesehene, gehörte oder (in der Poesie) vorgestellte Objekt und lassen dadurch dieses als ein

---

[1]) Näheres über diesen Begriff s. im vierten Kapitel.

unsrer eignen Persönlichkeit unmittelbar verwandtes erscheinen. Sie wirken endlich nicht unmittelbar als Motive für das praktische Handeln, sondern belassen uns im Zustande der uninteressierten Betrachtung; sie bekommen also das Prädikat ihres Wertes nicht erst aus dem, was sie uns praktisch (etwa zur Selbsterhaltung, sozialen Förderung usw.) leisten, sondern lediglich auf Grund der Tatsache, daß sie ein bestimmtes Moment im Wesen der entwickelten Persönlichkeit als solcher bezeichnen. Und was hier noch besonders von Wichtigkeit ist: die Gefühlsbilder können vermöge der Beschaffenheit des Objekts d. h. des Kunstwerks gelegentlich sogar mehr sein als bloße Reproduktionen: sie können durch seine Beschaffenheit u. U. als Modifikationen eines Gefühls sich darstellen, welches zwar seinem Wesen nach bereits früher dem Bewußtsein gegenwärtig war (nämlich anhand auch von nicht ästhetischen Eindrücken), aber noch nicht in der bestimmten Nuancierung seiner Qualität, wie er durch die Beschaffenheit des auf das Bewußtsein wirkenden Kunstwerkes bedingt ist. In dieser Eigenheit war das Gefühlsbild zuerst in der Seele des Künstlers selbst hervorgetreten und dort der Entstehung des Kunstwerks vorausgegangen; es hatte auf seine Schöpfung hingewirkt; (dieses freie Hervorbringen idealer Gefühlsbilder gehört mit zu dem Wesen des künstlerischen Genius). Für den Künstler also war das Phantasiegefühl Nachgefühl und Vorgefühl zugleich: jenes als (idealisiertes) Bild eines früher erlebten realen Gefühls, dieses als Quelle und zeugende Kraft betreffs des zu schaffenden Werkes. Für den Beschauer oder Hörer aber ist das Gefühlsbild gleichsam Nachgefühl zweiter Ordnung, nämlich Nachgefühl des im Künstler selbst waltenden idealen Gefühlsbildes.

Auf die Bedeutung der Affekt- oder Gefühlsbilder für das ästhetische Verhalten hat auch F. v. Hausegger in seiner bekannten Schrift über die Musik als Ausdruck (Bayreuther Blätter VII, 1884) hingewiesen, ist aber m. E. ihrem Wesen als Phantasiegefühle nicht ganz gerecht geworden. Er sagt (S. 108) richtig, daß durch den Anblick von Affektäußerungen eines Anderen (B) etwas von dem Affekt in den Betrachter (A) selbst übergeht, indem der Anblick der motorischen Aeußerungen bei jenem (B) die entsprechenden motorischen Organe bei diesem (A) selbst anregt. Man kann dies aber doch nicht so verstehn, daß dadurch der Affektzustand als solcher des B auf den A übertragen wird. Hausegger selbst erkennt das eigentlich an, wenn er gleich darauf sagt, der Erregungszustand sei außer dem, was er in dem ursprünglich Erregten (B) ist, (in dem A) noch etwas anderes geworden, nämlich „geläutert und gereinigt, . . . nicht frei von den Vorstellungen erregender Ursachen, aber frei von dem Stachel derselben, indem ihm nicht tatsächlich uns bestimmende Veranlassungen zugrunde liegen." Er ist aber (in dem A) nicht bloß „noch" sondern tatsächlich überhaupt etwas anderes geworden: er ist hier nicht mehr Erregungszustand selbst, sondern dessen Bild. Im Sinne dieser Auffassung muß dann bei H. auch der Satz (auf S. 109) eingeschränkt werden: „die schmerzlichsten Gefühle, die verzehrendsten Leidenschaften, sie vermögen zu einem Vergnügen erhebendster Art zu werden, wenn es gelingt, sie uns zu übermitteln, ohne daß uns ihre trübenden Veranlassungen mit erfassen." Als wirkliche Zustände sie uns zu übermitteln, wäre ohne die angeblich trübenden Veranlassungen doch überhaupt nicht möglich. Was bei derartigen Uebertragungen gesehener oder dargestellter Affekte auf den Beobachter selbst übergeht, kann also nur das durch die Wahrnehmung der Affekt-Aeußerungen bedingte Bild des Affekts sein. Es wäre ja sonst auch unmöglich, sich z. B. an der guten mimischen Darstellung eines Affekts wie Verzweiflung u. dgl. zu erfreuen, wenn der Affekt selbst oder auch nur ein Stück von ihm auf uns dabei übertragen würde. Was wir fühlen, ist vielmehr die Wirksamkeit des Bildes der Verzweiflung usw., das durch die Darstellung in uns aufgeregt wurde.

Kapitel 3.

Aesthetische Einfühlung in der Musik.

1. Wenn die hier gegebene Darstellung vom allgemeinen Wesen der ästhetischen Einfühlung richtig ist, so müssen sich ihre wesentlichen Bestimmungen auch an der Eigenheit des musikalischen Kunstwerks aufweisen lassen. Wir haben demnach zu zeigen, daß es der Eindruck nach Art der Erscheinung des Persönlichen ist, den uns die Leistungen der Tonkunst erwecken und in das wahrgenommene Objekt d. h. in das Tonganze selbst hineinzulegen veranlassen.

Zu der Eigenschaft, als Symbol des Persönlichen zu wirken, können die verschiedenen Künste und Kunstwerke auf verschiedene Weise gelangen, indem sie jeweilen unterschiedene Seiten und Bekundungen desselben dem Bewußtsein in ihrer Weise und mit ihren Mitteln gegenständlich machen und in das dargestellte Objekt hineinfühlen lassen. Für die Musik ist es nun ausschließlich die Gefühlsseite rein als solche im Wesen des Persönlichen, zu deren Aufschließung ihr das Tonganze als Symbol zu dienen hat. Die Poesie zeichnet die Gefühle immer in Anschluß an eine bestimmte sachliche Situation, woraus sie hervorgehn und worauf sie je nach Umständen zurückwirken; sie läßt sie außerdem durch Ausdruck in der Wortsprache sich kundgeben; sie veranschaulicht also mehr so zu sagen die Umgebung des

Gefühls unter seiner Mitwirkung als das Gefühl selbst; sie benennt das Gefühl, sucht auch wohl sein Wesen durch Vergleiche darzustellen, kennzeichnet es in seinen Wirkungen auf Handlung und Sprache. In der Musik rein als solcher dagegen wird von diesen Begleitumständen abgesehn; sie versucht das Gefühl als solches bildlich zu vergegenständlichen. Das musikalische Kunstwerk wird m. a. W. zum Symbol des Persönlichen dadurch, daß es im Material der Töne Gefühlsbilder darstellt analog der Art, wie etwa die Malerei mit dem Material der Farben Bilder von Menschen und Landschaften gibt. Die bildenden Künste auf der einen, die Musik auf der andern Seite sind darauf aus, durch die Summe der so erzeugten Bilder wieder einen Gesamteindruck zu erwecken, der als solcher selbst etwas von dem Eindrucke der Persönlichkeit an sich hat; sie erreichen das aber in verschiedner Weise. In der Malerei und Skulptur werden die Gefühle geweckt durch Bilder der Dinge, zu denen die entsprechenden Gefühle sich regen. Die Bilder werden so zu einander geordnet, daß sie mit den begleitenden Gefühlen zusammen ein Symbol des Persönlichen abgeben. Hieraus entsteht dann erst die Stimmung im ästhetischen Sinne. In der Musik andrerseits wird die ästhetische Stimmung durch Gefühlsanklänge vermittelt, die weder durch die Dinge selbst noch (wie in den andern Künsten) durch ihre Bilder hervorgerufen werden. Denn hier geben uns die Töne nicht in erster Linie Bilder der Dinge und in zweiter der Gefühle, sondern lediglich Bilder der Gefühle selbst[1]). Und eben weil es

[1]) Auf diesen durchgreifenden Unterschied zwischen der Tonkunst und den übrigen Künsten war schon Schopenhauer aufmerksam geworden. Da nach seiner Auffassung die Gefühle vollständig in die Sphäre des Willenslebens gehören (vgl. P. Moos, Moderne

nicht die Gefühle so zu sagen in natura sind, die hier angeregt werden, sondern ihre Bilder (s. dar. weiter unten), behalten die in dieser Form gegebnen Bewußtseinsinhalte unbeschadet des Gefühlsmäßigen, das ihnen innewohnt, ihren gegenständlichen Charakter: das subjektive (gefühlsmäßige) und das objektive (gegenständliche) Moment halten sich die Wage; das für das ästhetische Empfinden so unentbehrliche Gleichgewicht zwischen diesen beiden Seiten bleibt gewahrt. Die in dieser Weise auftretenden Gefühlsbilder werden nun weiter durch die Art ihrer Anordnung und Folge selbst zu einem Symbol des Persönlichen und hieraus entspringt selbst wieder in dem Hörer eine besondre Stimmung.

2. Die eigentümliche Art, wie die Kunst der Musik im Unterschiede von andern Künsten ihre Gefühlsbilder und Phantasiegefühle hervorruft, bedingt nun hinsichtlich der Art ihres Auftretens noch anderweitige Unterschiede.

Wenn der Maler etwa unter der Bezeichnung „Dankgefühl der Genesung" eine menschliche Gestalt in geeigneter Umgebung darstellte, der man es ansähe, daß sie sich im Wohlgefühl der neu erstarkenden Kräfte befindet, so würde das in dem Beschauer etwas von dem entsprechenden Phantasiegefühl auslösen, das allerdings wohl in demjenigen, der selbst schon in der Lage und Stimmung eines Genesenden gewesen ist, noch etwas andern Charakter tragen würde als bei einem Beschauer, der bis dahin ununter-

Musikästhetik in Deutschland S. 36), und dieses selbst einen bestimmten Gegensatz zu der des Intellekts bildet, so kommt der hier bezeichnete Sachverhalt bei ihm zum Ausdruck in der Ansicht, die Musik gebe in Tönen ein Bild des Willens (und damit des Dinges an sich) selbst, während die andern Künste es mit der Darstellung lediglich der Erscheinung zu tun haben (vgl. Bazaillas, Musique et Inconscience, Par. 1908, S. 71).

brochen gesund war. Das Phantasiegefühl tritt auf als eine Art von Lustgefühl, das im Vergleich mit dem bezüglichen Ernstgefühl (in jedem der beiden angenommenen Fälle) von schwächerer Intensität ist. Hiermit vergleiche man nun die Art, wie etwa das Adagio des Beethovenschen Quartetts Op. 132 auf uns wirkt, das nach des Künstlers eigner Angabe das Dankgefühl eines Genesenden zum Ausdruck bringt. Es wird durch die Klänge eine Erregung in den Organismus hineingetragen, die dem realen Frohgefühl der Genesung ähnlich ist, und auf welche von dem letztern (also von dem bezüglichen Ernstgefühl) erheblich mehr s. z. s. abgefärbt hat, als es bei dem durch das Gemälde erzeugten Phantasiegefühl der Fall wäre. Es wird also durch die Töne hier nicht ein Phantasiegefühl von der gleichen Art, wie im andern Falle durch das Gemälde hervorgerufen, sondern ein solches, das man eher als eine andre Art von Ernstgefühl bezeichnen könnte, gleichsam ein Ernstgefühl zweiten Grades. Aber andrerseits: Wenn ich das bezeichnete Werk hörte, ohne daß mir die vom Künstler ausdrücklich dazu gegebene Deutung bekannt wäre, so wäre nicht ausgemacht, daß ich die durch die Musik in mir hervorgerufene Gefühlsqualität gerade ausdrücklich als dem „Dankgefühl des Genesenden" entsprechend erkennen würde. Nur wenn die Musik zugleich von Gesang begleitet ist, durch dessen Wortinhalt die Qualität des erregten Gefühls Namen und Ausdruck bekommt, ist eine derartige Sachlage ausgeschlossen. Eine solche Art von Unorientiertheit ist für die Phantasiegefühle, welche in andern Künsten sich ergeben, nicht vorhanden, und zwar deswegen, weil dort immer ausdrücklich die bestimmten Vorstellungen und Verhältnisse gegenständlich werden, an deren Auftreten im

Bewußtsein die Entstehung bestimmter Ernstgefühle geknüpft ist.

Ganz analog ist die Sachlage, wenn man etwa die Wirkung eines Gemäldes oder einer poetischen Schilderung, die sich auf die Reize der ländlichen Natur bezieht, hinsichtlich der dadurch erregten Phantasiegefühle vergleicht mit dem Eindrucke des ersten Satzes der Beethovenschen „Pastoral-Symphonie“ (Op. 68), der als „Erwachen heitrer Empfindungen“ auf dem Lande bezeichnet ist. Das bezügliche Gemälde oder Gedicht erweckt eine Stimmung durch angeregte Phantasiegefühle, die aber nicht in dem Maße dem Charakter eines in dem Organismus platzgreifenden Ernstgefühles sich annähert, wie es (wenigstens bei den spezifisch musikalischen Naturen) mit dem durch das Orchester bedingten Eindrucke der Fall ist. Aber auch hier müssen wir hinzufügen: Der ununterrichtete Hörer empfängt zwar von dort her diesen selben Eindruck (als eine Art neues Ernstgefühl), wie derjenige, welchem die vom Künstler dazu gegebene Deutung bekannt ist, und genießt ihn als eine bestimmte Art von Lustgefühl; es ist aber nicht ohne weiteres anzunehmen, daß ihm sofort und unausweichlich die Identität oder Aehnlichkeit dieses Lustgefühls mit demjenigen, welcher durch den Eindruck ländlicher Natur entsteht, zum Bewußtsein kommen wird.

Die durch die Musik unmittelbar erzeugten Gefühlsbilder unterscheiden sich hiernach in zwei wesentlichen Punkten von den in den andern Künsten erzielten Phantasiegefühlen. Sie kennzeichnen sich einerseits durch die Beigabe einer direkten organischen Ergriffenheit, die sie dem Charakter von wirklichen Ernstgefühlen näher wirkt, stehen aber (dessen ungeachtet) andrerseits hinter jenen dadurch gleichsam zurück, daß ihre Zugehörigkeit zu bestimmten Ernstgefühlen

(wenigstens in der Instrumental-Musik) nicht mit der gleichen Unvermeidlichkeit heraustritt, wie bei den Phantasiegefühlen der andern Künste. Die durch die Töne erweckten Gefühlsbilder, durch deren Vorüberziehen die Musik ihrerseits die ästhetische Stimmung hervorruft, charakterisieren sich hiernach als eine besondre Klasse neben oder, wenn man will, zwischen den Ernstgefühlen und den diesen entsprechenden Phantasiegefühlen. Die letzteren beruhen auf „Annahmen“[1]): Die etwa in den Szenen eines Schauspiels vorgeführten Situationen und Geschehnisse werden nicht als reale Vorgänge angesehn und beurteilt, sondern als „angenommen“, und diesem Sachverhalt entspricht der andere, daß auch die dadurch bedingten Gefühle nicht Ernstgefühle sondern „angenommene“ d. h. Phantasiegefühle sind. In der Kunstwirkung der Musik aber ist dieser Sachverhalt ausgeschlossen. Die zu Gehör gebrachten Töne und Tonfolgen sind nicht „Annahmen“ sondern Realitäten im vollen Sinne. Die durch sie erregten Gefühle sind daher auch nicht Phantasiegefühle in dem vorhin bezeichneten Sinne. Noch weniger sind sie aber als bloße Reproduktionen früherer Ernstgefühle zu bezeichnen. Denn (ganz abgesehn von der Frage, ob der Begriff der Reproduktion auf die Gefühlswelt überhaupt anwendbar ist oder nicht) man müßte sich sonst bei ihrem Auftreten immer sofort mit Bestimmtheit dieser ihrer Aehnlichkeit mit solchen bewußt werden. Der Sachverhalt ist vielmehr der: Aehnlich wie gewisse Narkotika durch chemisch-physiologische Wirkungen bestimmte psychophysische Zustände im Organismus bedingen, welche mit bestimmten, durch Vorstellungen und Erlebnisse erweckten Gefühlen Aehnlichkeit haben, so bedingen auch

---

[1]) Im Sinne Meinongs.

die Töne durch physikalische Einwirkungen im psychophysischen Organismus Wirkungen, die in der Richtung der einen oder andern durch bestimmte Vorstellungen oder Ereignisse nahegelegten Gefühlsqualität liegen. Dies tun sie aber dadurch, (und dies unterscheidet ihre Wirkungen andrerseits wieder von den durch jene physischen Mittel erzeugten Gefühlen), daß sie durch die vom Physikalischen her gegebnen Verhältnisse tatsächlich etwas von demjenigen Sachverhalt in den psychophysischen Organismus hineinbringen, worauf wirkliche Ernstgefühle beruhen. Daß dies der Fall ist, läßt sich freilich bis jetzt noch nicht im ganzen Gebiet der Tonverhältnisse einleuchtend machen, ist aber doch in hinlänglicher Evidenz an einigen derselben zu entnehmen. Das geordnete (periodische) Ineinanderfallen der Schwingungen zweier Töne wird auch vom Bewußtsein (in der Form der Konsonanz) als ein harmonisch Gegebenes aufgefaßt, während der gegenteilige physikalische Sachverhalt ihm als Dissonanz sich kundgibt. Wenn ferner die musikalische Dissonanz psychologisch (nach H. Riemann)[1]) als „Störung der Einheit der Klangbedeutung durch fremde Elemente" aufzufassen ist, so ist einleuchtend, daß das musikalische Dissonanzgefühl eine Art Ernstgefühl ist und auf einem Sachverhalte beruht, der dem bei anderweitigen „Dissonanz"-Gefühlen, nämlich bei solchen des wirklichen Lebens, analog ist; denn auch im Leben entspringt das Gefühl des Dissonanten aus dem Eindruck von Störungen einer gegebenen, erhofften oder erstrebten Einheit. Etwas Aehnliches liegt dem Eindrucke zugrunde, den der Mollakkord im Unterschied vom Durakkord macht. Daß jener im Unterschied von diesem „wehmütig" stimmt oder genauer: den Eindruck des gestörten (aber nicht *zerstörten*) Einklangs macht, hat

[1]) Handbuch der Harmonielehre 2. Aufl. S. 62.

sein physiologisches Analogon in der Tatsache, daß das Verhältnis der in ihm mit den Grundtönen zusammenwirkenden Differenztöne das Bild eines gestörten Einklangs darstellt. Denn diese sind beim Durakkord der Art, daß sie sich in die durch die Grundtöne gegebene Konsonanz ohne Störung einfügen, während sie beim Mollakkord mehr oder weniger leise dissonante Wirkungen hineinbringen. Die durch Töne unmittelbar erzeugten Gefühle sind nach alledem eine eigenartige Klasse von Ernstgefühlen und zwar von solchen, welche vielfach mehr oder weniger Aehnlichkeit mit den durch die Realitäten der anderweitigen sinnlichen Wahrnehmung und überhaupt der im Leben auftretenden Vorgänge und Erlebnisse hervorgerufnen Gefühlen besitzen.

Was wir hier als musikalische Gefühlsbilder kennzeichnen, hat also mit den Phantasiegefühlen, welche durch die Inhalte andrer Künste erregt werden, das gemein, daß sie mehr oder weniger Aehnlichkeit mit bestimmten, durch die realen Vorgänge der Außenwelt bedingbaren Ernstgefühlen haben. Daß sie aber dennoch nicht bloße Phantasiegefühle wie jene sind, sondern, wie wir jetzt wohl sagen dürfen, eine besondere Art von organischen Ernstgefühlen, wird noch bestätigt durch den schon früher hervorgehobenen Umstand, daß die Musik bei Naturmenschen und u. U. auch noch bei Gebildeten nicht bloß ästhetisch sondern jeweilen auch pathologisch wirken kann. Diese organische Grundlage der musikalischen Gefühlsbilder kennzeichnet diese nach alledem in erster Linie als eine besondre Klasse von sinnlichen Gefühlen oder von „Gefühlsempfindungen", wie sie neuerdings genauer charakterisiert und von anderweitigen Arten sowohl der Empfindung wie der Gefühle abgegrenzt worden sind. Es mag sich dabei neben den peripherisch-physiologischen Momenten, worauf die Tonempfindung als solche beruht,

um zentrale Mitempfindungen handeln, die von jenen nicht getrennt werden können [1]).

3. Andrerseits ist aber auch nicht in Abrede zu stellen, daß beim Musikhören auch Phantasiegefühle im eigentlichen Sinne eine Rolle spielen. Nur stehen sie hier neben den soeben charakterisierten primären Gefühlsbildern in zweiter Linie. Eine primäre musikalische „Gefühlsempfindung" kann sich als Bild eines Ernstgefühls kennzeichnen, wie es bei Eindrücken etwa einer idyllischen Umgebung sich einstellt. Hierdurch aber können dann noch bestimmtere Vorstellungen vielleicht von ländlicher Umgebung und den damit verknüpften Natureindrücken dem Bewußtsein gegenständlich werden, deren zuständliche (subjektive, gefühlsmäßige) Seite dann ihrerseits mit dem primären musikalischen Eindruck verschmilzt. Auch in dieser Richtung kann durch die experimentelle Psychologie noch manches genauer festgestellt und aufgeklärt werden. Offenbar ist dabei das Moment der Assoziation und der dadurch bedingten unwillkürlichen Reproduktion wirksam geworden: das an bestimmte Vorstellungen geknüpfte Gefühl reproduziert den Inhalt dieser Vorstellungen selbst, und dieser, indem er mehr und

---

[1]) Vgl. Stumpf, Ueber Gefühlsempfindungen (Zeitschr. f. Psychologie Bd. 44). Die psychologische Stellungnahme hinsichtlich der Erklärung ihrer Beschaffenheit, (ob man sie als „betonte Empfindungen" oder als zu den Empfindungen hinzutretende besondre Gefühlsfunktionen oder endlich als eine mit dem peripherischen Empfindungsinhalt verknüpfte besondere Klasse von Empfindungen auffaßt), kann für die Zwecke der vorliegenden Untersuchung, für welche nur die Tatsache als solche in Betracht kommt, auf sich beruhen. Der hier gewählte Ausdruck „Gefühlsbilder" soll eben nur dieses Tatsächliche in seiner Verwandtschaft sowohl wie in seinem Unterschied von den in andern Künsten wirksamen Phantasiegefühlen bezeichnen.

mehr im Bewußtsein sich entfaltet, bedingt seinerseits wieder Phantasiegefühle, welche an den Einzelheiten seiner Teilvorstellungen haften und zu dem unmittelbar musikalisch erregten Gefühlsbild hinzutreten, s. z. s. darin einschmelzen. Takt und Rhythmus erinnern vielfach daran, wie der Mensch unter dem Einfluß seiner Stimmungen äußerlich einherschreitet, seine Bewegungen ausführt und seine Körperhaltung nimmt. Damit können sich weiter Vorstellungen vielleicht des mutigen Ausrückens gegen den Feind, des Kampfes für das Vaterland verbinden und die damit gegebenen Phantasiegefühle zu dem ursprünglich-musikalischen Eindruck hinzutreten lassen. Diese sekundären Gefühle können aber auch u. U. so gut wie unmittelbar zu dem ursprünglichen Gefühlsbild sich gesellen, d. h. so daß die Vorstellungsinhalte, an denen sie haften, sich dem Bewußtsein kaum bemerklich machen und jedenfalls nicht weiter beachtet werden. Ein Musikstück, das den Charakter etwa eines Trauermarsches trägt, kann uns in die Stimmung wie beim Anblick eines Leichenzugs versetzen, ohne daß wir dabei wirklich an einen solchen denken; Fanfarentöne können das Gefühl des mutigen Aufraffens erwecken, ohne daß uns dabei vielleicht so etwas wie zum Kampf Ausrücken u. a. zum Bewußtsein kommt, obwohl ursprünglich (wenigstens vielfach) die Zugesellung gerade dieses Gefühlsbildes zu gerade dieser Art von Tönen in einer von Bewußtsein (Apperzeption) begleiteten Assoziation seinen Grund hatte. Man kann dann sagen, das Gefühlsbild sei (von jenen jetzt nicht mehr voll wirksamen Assoziationen her) mit dem betreffenden Toncharakter *verwachsen*[1]). Doch sind diese ge-

[1]) Ueber Assoziation und Verwachsung s. Groos, Der ästhetische Genuß S. 90 f.

legentlichen rein assoziativen Wirkungen der Musik noch lange nicht die ausschlaggebenden für ihre Wirkung im Allgemeinen, wenigstens nicht für die spezifisch ästhetische. Sie treten in dieser Beziehung erheblich zurück gegen dasjenige, was wir als die hauptsächliche psychologische Unterlage für die Wirkung der Töne als Gefühlsbilder anzusehn haben, nämlich die Analogie der Empfindung.

4. Man versteht darunter zunächst die Tatsache, daß Empfindungen verschiedener Sinnesgebiete nicht erst auf Grund von mehr oder weniger zufälligen Assoziationen sondern aus noch zu erforschenden physiologischen Ursachen gleiche oder ähnliche Gefühle erwecken. Zwischen dem Gesichts- und dem Tast- oder besser Haut-Sinn ist z. B. eine Analogie der Empfindung gegeben in der Tatsache, daß gewisse Farben oder Farbenzusammensetzungen in uns je nachdem etwas von der Stimmung aus dem Hautgefühl der Wärme oder Kälte anregen; man spricht von warmen und kalten Farben. Es ist dazu von vornherein zu bemerken, daß der Satz von der Relativität der Empfindungsinhalte auch nach der Seite ihrer Gefühlswirkung Geltung hat. Die bestimmte Art der Gefühlswirkung eines Sinneseindrucks beruht auf der Art, wie sich seine Qualität von andern Qualitäten des betreffenden Sinnesgebiets abhebt, die entweder unmittelbar nebenhergehn oder neben ihm in der Erinnerung mehr oder weniger unbewußt sich zur Wirkung bringen. Welche Farbengebungen z. B. uns als warm oder kalt erscheinen, richtet sich immer mit danach, welche anderweitigen Farben und Farbenkomplexe daneben gegeben sind oder in der Erinnerung sich regen und es kann hiernach eine und dieselbe Farbe oder Farbensumme je nach Umständen in dieser Hinsicht den entgegengesetzten Eindruck machen. Ganz besonders merklich machen sich aber

solche Analogien vom Bereich des Gehörsinns aus und zwar namentlich vermittels der musikalisch verwendeten Töne. Hohe Töne sind hinsichtlich ihrer Stimmungswirkung analog dem Eindruck des Spitzen und Scharfen, aber nach Umständen auch dem des Hellen oder Heitern, tiefe dem des Schweren, Stumpfen, aber jeweilen auch dem des Ernsten [1]). Von ganz besondrer Wichtigkeit ist aber für die Wirkung

---

[1]) Der scharfe Klang, z. B. der Trompete, und die Farben der erregenden Reihe (Gelb oder Hellrot) entsprechen sich; ebenso andrerseits die dumpfe Klangfarbe und das beruhigende Blau" (Wundt, Physiol. Psychol. I⁴ S. 579. Vgl. auch Stumpf, Tonpsych. II S. 527). Stumpf (ebd. 540) hat gezeigt, daß das, was man Ton- oder Klangfarbe nennt, nicht schon von vorn herein Gefühlswirkung ist, sondern etwas im Inhalt der Empfindung selbst ursprünglich mit Liegendes, aber nicht etwas, was mit Stärke, Höhe und Größe der Töne für sich bestände, sondern mit jenen drei Momenten selbst gegeben ist. Er weist aber außerdem darauf hin, daß wir die Ton- oder Klangfarbe immer im Sinne bestimmter Gegensätze uns vergegenständlichen, die wir als dunkel — hell, stumpf (weich) — scharf (rauh), voll (breit) — leer (dünn) bezeichnen (530). Diese letztere Tatsache beweist m. E., daß erstens auch hier Relativität der Eindrücke waltet: als „hell" wird ein Ton bezeichnet wegen der immer schon mit wirksamen Kontrastvorstellung von Tönen mit entgegengesetztem Charakter, (die wir ihrerseits dem entsprechend als „dunkel" setzen), und umgekehrt. Sie gibt ferner den Hinweis darauf, daß mit der in der ursprünglichen Empfindungsqualität liegenden Tonfarbe sich unmittelbar eine bestimmte Qualität von „Stimmung" verbindet, also ein gefühlsmäßiges Moment. Und erst von diesem Umstande aus erklärt es sich ja, warum wir veranlaßt werden, gerade Ausdrücke wie hell und dunkel, stumpf und scharf auf jene Gegensätze der Töne anzuwenden d. h. den Gegensatz durch Analogien aus andern Sinnesgebieten zu bezeichnen: die gefühlsmäßige Anmutung von seiten dessen, was wir im ursprünglichen Inhalt der Empfindung als Tonfarbe zu setzen haben, ist eine ähnliche wie bei gewissen Empfindungen im Gebiet jener andern Sinne.

der Musik die Art und Weise, wie die Töne in ihrer Verschmelzung und Sukzession Gehöreindrücke bedingen, deren Wirkung auf die Stimmung analog derjenigen ist, in welche gewisse Aenderungen im Inhalte des allgemeinen Lebens- oder Körpergefühls (der Vital-Empfindung) unter dem Eindruck bestimmter Erlebnisse uns versetzen. So ist, wie schon erwähnt, der Eindruck des Mollakkords im Verhältnis zu dem Durakkord der des getrübten Einklangs und, in der Art, wie er sich von jenem abhebt, ein Analogon dessen was im Inhalte des Lebensgefühls das Wehmütige bezeichnet. Der Uebergang aus dem geraden in den ungeraden Takt, vielleicht in Verbindung mit dem von Moll in Dur, ist gefühlsmäßig analog der Gemütswirkung, welche im Leben etwa der Uebergang aus ernst-beschaulichem zu tatkräftig voranschreitendem Verhalten hervorruft. Insbesondre die Harmonie mit der Mannigfaltigkeit der in ihr verschmolzenen Klänge bietet in ihrer Wirkung ein Gegenbild zu der Menge der im Inhalt des Lebensgefühls verschmolzenen Einzelempfindungen und Gefühle, deren Gesamtresultat sich stetig, wenn auch bald mehr bald weniger modifiziert, und anders und anders „gefärbt" auftritt je nach der Wirkung der äußern Eindrücke oder der im Bewußtsein spielenden Vorstellungen und Gedanken. Wenn in der Musik lediglich Melodie und Rhythmus ist, hat man den dadurch gegebnen Gefühlseindruck wie losgelöst von der seelischen Gesamtstimmung, die im Leben immer den Untergrund und dasjenige bildet, woran sich der bestimmte Gefühlsinhalt als solcher selbst abhebt. Die hinzutretende Harmonie erst bringt den Eindruck dieses Bezogenseins auf einen reichhaltigen Untergrund eng verschmolzner Gemütselemente, die nicht als einzelne sondern nur in ihrer Gesamtheit als eine mehr oder weniger bestimmte Modifikation

des Lebensgefühls zum Bewußtsein kommen (vgl. Kap. 4). Der Eindruck des Wechsels in der Harmonie ist analog dem Eindruck von dem Wechsel in der Gesamtstimmung jenes seelischen Ganzen. Der Unterschied und die Abwechslung von Konsonanz und Dissonanz wirkt analog wie einerseits Zustände der wohltuenden Ruhe und Ausgeglichenheit, andrerseits solche der Unstimmigkeit und Unbehaglichkeit im Inhalt des leiblich-seelischen Gesamt- und überhaupt des Lebensgefühls. Sie lassen die entsprechenden Gefühlsbilder von dorther anklingen, und dasselbe tut der Uebergang von der einen Art musikalischer Klangwirkung zur entgegengesetzten.

Auch diese Erscheinungen müssen, was ihre physiologische Unterlage betrifft, wohl darauf beruhn, daß die Töne in ihrem Zusammenklang und ihrer Aufeinanderfolge physiologische Wirkungen haben, die mit den bei bestimmten Gefühlen nebenhergehenden derartigen Zuständen annähernd übereinkommen. Von besondrem Interesse für diese Seite des Problems scheinen u. a. Untersuchungen zu sein, wie sie neuerdings ein französischer Physiker (Dr. Dupont) über die Umsetzung von Luftschwingungen, aus denen musikalische Klänge sich ergeben, in elektrischen Wechselstrom angestellt hat, der dann bei seinem Durchgang durch den Körper den physiologischen Eindruck der Töne ergeben soll (s. d. Bericht in der Frankfurter Zeitung vom 7. Juni 1907 Nr. 156).

Auf Analogie der Empfindung beruht schließlich auch für die Musik die Fähigkeit, Gefühlsbilder zu geben durch Nachahmung der Modifikationen, welche die entsprechenden realen Gefühle in der Ausdrucksweise der S p r a c h e bedingen. Sie erreicht das durch Nachbildungen der Art und Weise, wie der allgemeine Charakter der Sprache (d. h. die Art, wie sie sich für das Gehör, abgesehen von der B e d e u t u n g der Worte, kundgibt), bestimmte Gefühle oder Gefühlslagen kenntlich macht, z. B. Heiterkeit durch hohe, Trauer durch tiefe, Zorn durch starke Töne,

Wehmut durch leise. Sprachlaute selbst gibt die Musik nicht, wohl aber, wie die Sprache selbst, eine Hindeutung auf die Art des Gefühls, wodurch die Lautgebung bedingt ist; sie reproduziert den mit dem verschiednen klanglichen Charakter des Gesprochenen verwachsenen Gefühlseindruck[1]).

Außer der Nachahmung der emotionellen Unterschiede der Sprache kann die Musik zur Zeichnung ihrer Gefühlsbilder aber auch die tonalen Abbilder anderweitiger organischer Bewegungen geben, die als Begleiterscheinungen gewisser Gefühlslagen aufzutreten pflegen. Zur Kennzeichnung eines bestimmten Gefühls dient etwa, daß dabei das Blut ruhig oder aufgeregt fließt, daß der Atem rasch oder langsam geht, das Herz stärker oder schwächer klopft, der Körper im ganzen oder teilweise sich ebenmäßig oder stürmisch bewegt, und wie dementsprechend im Bewußtsein ein Andringen von mehr oder weniger deutlichen Empfindungen und Vorstellungen sich zur Geltung bringt, das man entweder als Aufgeregtheit oder als Niedergeschlagenheit, als energisches sich Aufraffen oder als träumerische Versunkenheit u. dgl. bezeichnen kann[2]). Die Musik hat diesen Sach-

[1]) Einzelbelege dazu bei G. Engel, Aesthetik der Tonkunst S. 64. — Pilo a. a. O. S. 91 hebt hervor, daß die Musik in der Hauptsache aus Tönen besteht, „die mehr oder minder gewandelt, ästhetisiert oder stilisiert, diejenigen Töne nachbilden, die im Leben, in der Wirklichkeit, in der objektiven Welt unser Gemüt erregen, erheben, erschüttern, verwirren, weil sie von geliebten oder ersehnten oder gehaßten oder gefürchteten Wesen oder Erscheinungen erzeugt, weil sie akustische Zeichen und Hinweise sind auf Schmerzen und Freuden, Angst und Hoffnungen" usw.

[2]) Vgl. H. Marcus, Musikästhetische Probleme (Berl. 1906) S. 77: „die Freude hat energische, in stark betonten Gegensätzen verlaufenden Rhythmus, die Trauer gleichmäßigen, langsamen, unnuancierten. . . . Wird Freude einmal langsam, dann ist sie laut und sicher, wird Schmerz langsam, dann ist er leise."

verhalt seit lange gekannt und sich zunutze gemacht. Sie ist in der Lage, vermittels des Rhythmus, der Melodie, Klangfarbe und Harmonie im Verein aus dem Material der Töne entsprechende Gegenbilder jener Modifikationen des Lebensgefühls herzustellen.

5. Zu alledem ist nun aber, um die richtige Abgrenzung unsres Gegenstandes einzuhalten, zum Schluß noch einmal besonders und ausdrücklich hinzuweisen auf etwas, was wir schon (§ 2) bei der Kennzeichnung der musikalischen Gefühlsbilder in ihrem Unterschied sowohl von Ernstgefühlen, wie auch von Phantasiegefühlen im eigentlichen Sinne hervorheben mußten, darauf nämlich, daß die bildenden Künste und namentlich auch die Poesie, was die Zeichnung der Gefühle betrifft, der Musik, wenigstens soweit diese rein als solche wirkt, hinsichtlich der Bestimmtheit und s. z. s. Detailliertheit im Ausdruck derselben überlegen sind. Dies kommt daher, daß sie immer imstande sind, die Gegenstände, Geschehnisse und konkreten Verhältnisse, die für bestimmte Gefühle als Veranlassung oder Unterlage dienen, sinnlich anschaulich darzustellen oder mit den Worten der Sprache zu schildern. Dabei wird ihrerseits darauf gerechnet, daß das Wesentliche in der Vergegenwärtigung des betr. Gefühls von der Seele oder dem Bewußtsein des Beschauers oder Zuhörers selbst geleistet (also hinzu vorgestellt) wird: das Gefühlsbild, um das es sich gerade handelt, tritt dem Betrachter oder Zuhörer nicht sowohl als äußeres Objekt gegenüber, sondern er wird durch das was er sagt oder hört, nur veranlaßt, es innerlich in sich lebendig zu machen, die Musik dagegen darf mit ihrem Material den Anspruch erheben, ein in Tönen ausgeprägtes und sinnlich wahrnehmbares (d. h. hörbares) Abbild des Gefühls vor das Bewußtsein des Hörers objektiv hinzu-

zaubern, dem dann erst das, was an subjektiven (vom Bewußtseins-Innern herstammenden) Ergänzungen und Ausdeutungen dazu gehört, von dorther vervollständigend entgegenkommt. Aber ohne die Beihilfe des Wortes (also rein instrumental) vermag die Musik andrerseits die verschiedenen Gefühle und Affekte in ihrer konkreten Bestimmtheit, die in sprachlichen Ausdrücken wie Ehrgefühl, Achtung, Scham, Haß, Verachtung u. a. sich zu Tage legt, mit dem ihr verfügbaren Material nicht gegenständlich zu machen. Was in ihr rein als solcher in Hinsicht dieser Vergegenständlichung heraustritt, sind im wesentlichen die allgemeinsten (abstrakten) Gegensätze, die in der Gefühlswelt walten: in qualitativer Beziehung der von Lust und Unlust mit seinen Modifikationen wie Freude und Trauer, Verlangen und Widerstreben, in quantitativer oder dynamischer aber die von Stärke und Schwäche, Zu- und Abnahme, Aufregung und Ruhe —, welche letzteren sich mit der qualitativen Unterschiedenheit (Lust und Unlust) ihrerseits wieder verschiedentlich und abwechselnd kombinieren können. Sobald es sich aber um konkrete Zustände handelt, wobei diese allgemeinsten Seiten in eigenartiger Verflechtung und Durchdringung auftreten und vielfach auch die organische Bekundung nach außen hin sich eher zurückzuhalten als hervorzutreten geneigt ist (man denke an Zustände wie Eifersucht, Neid, Mut, Furcht, an Unterschiede wie Geschlechtsliebe, Geschwisterliebe, Gefühl der Freundschaft), vermag sie zwar auch mit ihren Mitteln dazu stimmende Tonbilder herauszubringen, bedarf aber zum unmittelbaren Verständnis schließlich doch der Beihilfe des Wortes und vielfach auch noch (in der Oper) der Handlung. Besonders an der sog. Programmmusik ist leicht festzustellen, daß es der Musik schwerfällt, eindeutig zu

werden [1]). Hiermit hängt es auch zusammen, daß gelegentlich dieselbe Melodie (anscheinend wenigstens) verschiedenartigen Inhalten dienen konnte [2]). Sie kann und darf das insofern als Verschiedenartigkeit des konkreten Inhalts eine gewisse Gemeinsamkeit oder Verwandtschaft der allgemeineren oder abstrakteren Gefühlslage (im Sinne des eben Ausgeführten) nicht ausschließt [3]). Betreffs der größeren Bestimmtheit und s. z. s. Konkretisierung ihrer Gefühlsbilder aber vermag die Musik bei alledem nicht Unerhebliches zu erreichen durch die Kombination der beiden eben erwähnten Arten von Gegensätzen im Ausdrucke des Gefühlslebens, des qualitativen von Lust und Unlust und des quantitativen oder dynamischen von Stärke und Schwäche, sowie außerdem vermittels der Fähigkeit, durch Melodie, Harmonie, Klangfarbe und Rhythmus an gewisse organische und namentlich sprachliche oder wenigstens lautliche Ausdrucksformen von Gefühlen zu erinnern. Sie vermag dadurch in die Allgemeinheit oder Unbestimmtheit des qualitativen Gegensatzes innerhalb gewisser Grenzen speziellere Gefühlsinhalte in der einen oder andern Richtung desselben

---

[1]) Vgl. oben S. 22 f. Zu dem in Rede stehenden Unterschied selbst: Fechner, Vorschule der Aesthetik I S. 159 f.

[2]) Beispiele bei A. H. Köstlin, Die Tonkunst S. 255. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, 4. Aufl. S. 29 f.

[3]) Wenn man z. B. von der bekannten Arie im Gluck'schen Orpheus: „Ach, ich habe sie verloren" behauptet hat, man könne statt der Trauer um den unerwarteten Verlust der Geliebten ebensogut (?) das Gefühl der Freude über ihr unverhofftes Wiederfinden in sie hineinhören, so beruht dies wohl darauf, daß dort über den eigentlich melodischen der r h y t h m i s c h e Charakter vorwiegt oder ihm wenigstens das Gleichgewicht hält, und daß dieser das Bild einer stürmischen organisch-psychischen Erregung gibt, wie sie ebensowohl bei dem einen wie bei dem andern (entgegengesetzten) der genannten Ereignisse sich einstellen kann.

bestimmter auszumalen und gleichsam zu individualisieren; sie vermag ihn dem spezifischen Charakter der Freude oder Trauer, der Innigkeit oder Gleichgültigkeit, der Liebe oder Abneigung, der Wehmut oder des Zornes u. dgl. näher zu bringen. Und auf dieser Fähigkeit allein beruht ja auch, genauer besehen, die Veranlassung und überhaupt die Möglichkeit, sie als Begleitung zum Gesang, sowie auch zu einer mit diesem verbundenen Handlung zu benutzen. Sie kann dem durch diese beiden Ausdrucksmittel gegebenen ganz bestimmten Gefühlsinhalt auch da, wo sie ihn rein auf sich selbst angewiesen nicht zureichend ausdrücken könnte, doch mit ihren Mitteln immer so weit entgegen kommen, daß die durch jene im Bewußtsein des Hörers und Zuschauers ausgelöste oder angeregte Gefühlsweise dadurch eine zwar nicht für das Auge, wohl aber für das Ohr wahrnehmbare Anschaulichkeit und Färbung bekommt. Und zwar bewirkt sie dies dadurch, daß sie zu den durch die Worte und Handlungen der Dichtung oder des Dramas erregten Phantasiegefühlen noch die entsprechenden, dem Charakter der Ernstgefühle näher liegenden organischen Erregungen hinzufügt, als welche wir in dem früher (§ 2) Ausgeführten die spezifisch musikalischen Gefühlsbilder charakterisiert haben.

Auf der hier bezeichneten abstrakten Allgemeinheit und dem Mangel konkreter Bestimmtheit des musikalischen Gefühlsausdrucks beruht es auch, daß ein und dasselbe Gefühl durch die Töne in sehr mannigfaltigen und verschiedenen Motiven wiedergegeben werden kann. Durch die Fassung im Motiv wird es für das Ohr faßlich-anschaulich gestaltet und die Möglichkeit derartiger Formunterschiede ist unbestimmt groß. Was man den musikalischen Gedanken nennt, ist immer die Art und Weise, wie ein Gefühlsinhalt for-

mell wieder gegeben wird, und der geheimnisvolle schöpferische Punkt, zu welchem keine Analyse hinunter reicht, liegt darin, wie es dem Künstler gelingt, für ein Gefühl einen thematischen Ausdruck zu finden, der sich von den vielen andern, in denen dasselbe schon aufgetreten ist, individuell und zugleich vielsagend unterscheidet. Diese sinnliche Darstellungsmöglichkeit für die Gefühle ist in der Musik sehr viel mannigfaltiger als in den übrigen Künsten; aber das beruht eben mit darauf, daß in ihr die Gefühle immer in einer gewissen Allgemeinheit, in weniger scharfer Begrenztheit dargestellt werden; es sind mehr „Gefühlslagen“ als ausgeprägte Gefühle, und gerade deshalb ist es möglich, sie in so unzähligen sinnlichen Bewegungsformen wiederzugeben (vgl. Kap. 5).

Zu denjenigen seelischen Inhalten, deren Bilder die Musik, auch in rein instrumentaler Weise, mit am eindringlichsten und unverkennbarsten zu geben vermag, gehört, wie neuerdings mehr und mehr anerkannt wurde, das Gefühl des Erhabenen. Auch diese Leistung beruht auf Analogie der Empfindung: die Musik vermag mit dem Material der Töne nach Gelegenheit Gefühlserregungen zu erwecken, ähnlich denen, die wir auf Veranlassung bestimmter Eindrücke der Außenwelt oder Vorgänge des Innenlebens als die des Erhabenen bezeichnen. Und zwar kommt dabei, wie A. Seidl [1]) mit Recht hervorhebt, der hier platzgreifende Unterschied des mathematisch und des dynamisch Erhabenen auch für die Ausdrucksformen der Töne zur Geltung. Es erscheint jedoch, um das logische („konträre“) Verhältnis deutlicher zu kennzeichnen, zweckmäßiger, für die beiden Arten die Bezeichnungen des Extensiv- und des Intensiv-Erhabenen zu gebrauchen. Die Grundlage nun für das Gefühl des Erhabenen ist m. E. immer gegeben mit dem Auftreten einer bestimmten Art von Gegensatz, nämlich des Unendlich-Großen zum Unendlich-Kleinen, auch wenn jedes dieser beiden Glieder nur dem Anschein oder dem Gefühl nach für uns vorhanden ist. Und der Gegensatz der oben genannten Arten selbst beruht

[1]) Vom Musikalisch-Erhabenen 2. Aufl. 1907.

darauf, daß die beiden Momente, welche für die Wirkung des Erhabenen in Betracht kommen (das Unendlich-Große und das Unendlich-Kleine), hinsichtlich dessen, worauf sie bezogen werden, ihr Verhältnis zu einander umkehren können. Beim Gefühl des Extensiv-Erhabenen erscheint als das Unendlich-Große die Außenwelt, der gegenüber wir selbst, das Unendlich-Kleine sind. In dieser Weise wirkt u. a. der Anblick des gestirnten Himmels oder des uferlosen Meeres. In dem Gefühl aber des Intensiv-Erhabenen finden wir in uns selbst, kraft unsrer geistigen Selbständigkeit und Entschließung, gegenüber etwa der Schwere des Schicksals, kraft unsrer Fähigkeit der „Weltüberwindung" ein Unendlich-Großes, dem gegenüber die Außenwelt gleichsam zum verschwindenden Moment d. h. unendlich klein wird. Beim Extensiv-Erhabenen ist der Bewußtseins-Zustand verhältnismäßig einfach: der Eindruck von außen läßt außer dem Bewußtsein unsrer Kleinheit nicht viel andres aufkommen. Bei dem Gefühl des Intensiv-Erhabenen aber ist der psychische Zustand so kompliziert wie möglich: wir fühlen unsre ganze innere Kraft sich regen und spannen, alle Lebensmächte die für und in unsrer Persönlichkeit Wirkung und Bedeutung gewonnen haben, richten sich darin empor zur Bewältigung des von der Außenwelt an uns herangetretenen Großen oder Schweren. Ein gefühlsmäßiges Analogon dieses Unterschiedes vermögen nun auch die Töne zu bieten. Den Eindruck des Extensiv-Erhabenes wecken sie da, wo ein einfacher großer Klang oder ein derartigen Klangganzes sich andern gegenüber überwältigend zur Geltung bringt oder wo die Melodie durch den Schwung ihrer „Linienführung" in großartig weite und hohe Regionen der Welt und des Daseins überhaupt hinaus- und hinaufzuweisen scheint. Das musikalische Gefühlsbild für das Intensiv-Erhabene erfordert dagegen viel Mannigfaltigkeit in demjenigen, was auf musikalischer Seite, wie weiterhin gezeigt werden muß (s. Kap. 4), dem stetig wirksamen seelischen Untergrunde für die an der Oberfläche des Bewußtseins auftretenden Inhalte entspricht, in der Harmonie in Verbindung mit Rhythmus und Klangfarbe[1]). Für das Extensiv-Erhabene ist mehr die „lineare Zeichnung" geeignet, das „Architektonische"

[1]) Diese Art des Erhabenen hat jedenfalls auch R. Wagner speziell im Auge, wenn er (im „Beethoven") das Wesen der Musik überhaupt mit dem Wesen des Erhabenen in eins setzt und die da-

in Rhythmus und Melodieführung, überhaupt alles, was die Phantasie anregt, über den gegebenen Eindruck noch hinauszuschreiten und „ein Erhabenes der Vorstellung" zu wecken[1]); bei dem Eindruck des Intensiv-Erhabenen dagegen wirkt mehr das Wesen der Harmonie und der Tonalität, weil hier die Musik nicht den nach außen gerichteten und gehobenen Blick, sondern das zusammengefaßte und konzentrierte Innenwesen des Geistes in Tönen symbolisiert, das mehr durch den Eindruck der Akkorde als solcher und der Art ihrer Aufeinanderfolge sich kennzeichnet.

---

bei vorwaltende Welt-Entrücktheit durch Analogie mit den Zuständen des Traumbewußtseins zu kennzeichnen sucht.

[1]) Vgl. Seidl a. a. O. S. 159.

Kapitel 4.

Die Idealisierung der musikalischen Gefühlsbilder.

1. Ihren eigentlichen Abschluß und künstlerische Verwendung aber erhält die musikalische Einfühlung durch den Umstand, daß die Tonkunst auch die Fähigkeit hat, von Gefühlen und Stimmungen, welche durch die Sprache und anderweitige Ausdrucksbewegungen sich kundgeben, mit dem ihr eignen Material idealisierte Bilder zu geben. Und der ästhetische Erfolg dieser Fähigkeit beruht gleichfalls auf Analogie der Empfindung, nämlich auf dem Umstand, daß bestimmte Tonkomplexe und Tonfolgen ähnliche Gefühle erwecken, wie diejenigen, von denen bestimmte Ausdrucksweisen in der Außenseite der Sprache und sonstiger organischer Bewegungsverhältnisse begleitet sind. In dieser Richtung haben wir zunächst von der idealisierten Nachahmung der sog. Sprechmelodie durch die Musik zu reden [1]).

Schon die gewöhnliche Sprechweise hat „Modulation", die bedingt ist durch die Art, wie der gesprochne Inhalt unter den Einfluß von Gefühl und augenblicklicher Stimmung tritt. Die Tonhöhenbewegung des Stimmklangs besitzt eine starke und vielseitige psychische Ausdrucksfähigkeit.

---

[1]) Zu dem Folgenden vgl. F. Krüger, Beziehungen der experimentellen Phonetik zur Psychologie (Lpz. 1907) S. 48 f.

Je mehr Affekt, desto größer die Schwankungen der Stimmnote beim Sprechen. Gewisse typische Satzformen (der einfache Aussagesatz, die Fragesätze, die Ausrufsformen des Erstaunens, der gegensätzlichen Erregung, des Befehls, der Resignation) sind durch ihre Sprechmelodie unverkennbar „charakterisiert" und unterschieden. Der entschlossene Wille spricht sich kurz, bestimmt, scharf und u. U. schneidend aus; die mittlere Lage und der ruhige Rhythmus ist mehr für die Erzählung und gleichmäßige Stimmung, die höhere (oder nach Umständen tiefere) mehr für die lebhaftere Bewegung des Affekts. Die Liebe färbt den Ton weicher, dehnt ihn, soweit es die Sprache und Situation zulassen, der Haß dagegen kürzt, schärft und stößt den Ton. Die Frage, die von der Tiefe nach der Höhe steigt, tut dies, wenn kein Pathos des Schmerzes, der Freude usw. sich damit verbinden soll, ohne Steigerung der Stimmkraft. Die Annäherung an das Musikalische bei der Modulation ist allerdings in den verschiednen Sprachen selbst wieder verschieden. Einige, wie das Neuhochdeutsche und Englische, haben verhältnismäßig wenig Tonmodulation. Dafür ist hier das rhythmische Prinzip der Rede dasjenige, was ihr Ausdruck und Eindringlichkeit gibt (der sog. dynamische Akzent). Die fast immer affektvolle Rede der Südländer dagegen ist oft fast schon eine wirkliche musikalische Melodie [1]. Da in der Musik das Rhythmische und das Modulatorische immer zusammenwirken, so kann in ihr die Gefühlsseite des Inhalts noch mehr zum Ausdruck kommen als im Sprechen [2]. Es begreift sich von hier aus nicht

[1]) Vgl. Wundt, Völkerpsychologie I b², 411 f. Combarieu, Les rapports de la musique et de la poésie. (Par. 1893) S. 28.

[2]) Vgl. Wundt a. a. O. Hierzu trägt jedenfalls auch bei, daß

nur, daß der Mensch schon sehr frühzeitig sich getrieben fühlte, gelegentlich vom Sprechen zum Singen zu kommen, sondern auch, daß die Musik auch nach Ueberwindung ihrer primitivsten Stufe lange Zeit in der Hauptsache nichts weiter war als Gesang und dessen Begleitung. Insbesondre was man beim Sprechen als Tonakzent bezeichnet, d. h. daß der hervorzuhebende Redeteil sich nicht quantitativ sondern lediglich durch besondre Erhöhung oder Vertiefung des Tones kenntlich macht, kommt in der Musik (speziell im Gesang) noch viel wirkungsvoller heraus. Alles was der Tonmodulation beim Sprechen eignet, insbesondre die Möglichkeit, Gefühlsgegensätze durch Tonqualitäten, die nach entgegengesetzten Richtungen liegen, auszudrücken, hat hier die Musik in vollerer Weise, ferner auch das, daß die dynamische Betonung, in dem sie zur Tonmodulation hinzutritt, gewisse Gefühlsänderungen, die dort schon angedeutet sind, stärker hervorhebt[1]); außerdem daß sie nach Bedürfnis das Anwachsen und Abnehmen der Tonstärke und Tonhöhe nicht nur mittels einer Folge von einzelnen Tönen, sondern auch an einem stetigen, also ohne Unterbrechung ausgehaltenem Tone herauszubringen vermag, während die Sprechmelodie in dieser Hinsicht lediglich auf die Sukzession der einzelnen und getrennten Laute und Silben angewiesen ist. Die letztere kann daher z. B. ihrer-

---

(nach Martens i. d. Zeitschr. f. Biologie Bd. 25, 1889, S. 294) der mittlere Sprechton tiefer liegt als der mittlere Sington.

[1]) In den hier behandelten Verhältnissen zwischen Sprache und Musik liegen augenscheinlich die Gründe, aus denen H. Spencer (und schon vor ihm Dubos), seine Ansicht über den Ursprung der Musik überhaupt herleitete, daß sie ihre wesentliche Quelle in den Kadenzen der leidenschaftlich erregten Rede habe. S. daz. Groß a. a. O. S. 268. H. Rietsch, Die künstlerische Auslese in der Musik (Jahrb. der Musikbibliothek Peters 1906) S. 36.

seits ebenfalls dem Crescendo und Diminuendo nahe kommen, aber das Bild eines Gefühls in der Wirkung seines kontinuierlichen Auf- und Abschwellens doch nicht in dem Maße wiedergeben, wie es der Musik mit denjenigen Instrumenten möglich ist, welche die anhaltende dynamische Steigerung nicht nur einer Folge von Tönen, sondern auch eines und desselben Tons in ihrer Gewalt haben. Die Musik hat aber in der Gefühlssprache dasjenige verbunden auszudrücken, was die zunächst dem Verstande dienende Wortsprache nur getrennt auseinander und nacheinander setzen kann. Sie betont und „vertont" den Gefühlskomplex, der in den Worten enthalten ist, nicht die Worte selbst[1]). Schon für die gesprochene Rede gilt, daß die kleinen Oszillationen der Tonhöhe auf Rechnung der phonetischen Bedingungen, die stärkern und dauerndern auf die der Gefühlsbetonung zu setzen sind. Da nun die letztere in der Musik das Ausschlaggebende ist, so treten hier im Höhenunterschiede der Silben und Worte Abstufungen erheblicherer Art zu Tage, solche nämlich, die in den musikalischen Intervallen sich festgelegt haben. Schon beim Sprechen nähert sich ja die gehobene Rede diesen mehr oder weniger in den Höhenunterschieden ihrer Vokale. Die Gebundenheit an die Benutzung bestimmter Intervallunterschiede ist aber für die Musik namentlich auch deshalb erforderlich, weil zum möglichst vollständigen und entsprechenden Ausdruck der Gefühle die Harmonie (s. u.) notwendig ist, die eben nur durch jene erzielt werden kann.

Durch die Benutzung der Intervalle und die ausschließlich gefühlsmäßige Betonung wird nun in der Musik

[1]) Vgl. Merkel, Anthropophonik S. 349. Hauptmann, Harmonik und Metrik S. 364 f.

die Modulation zur eigentlichen Melodie, und in diesem Punkte liegt dasjenige, was ihr in erster Linie die Fähigkeit der Idealisierung ihrer Gefühlsbilder verleiht. Idealisieren (ein Ideal schaffen oder etwas zum Ideal machen) bedeutet, einen wahrgenommenen oder vorgestellten Gegenstand oder Inhalt nicht lediglich als ein, sei es zufällig oder notwendig, gegebnes Stück Wirklichkeit, wie alles andere, auffassen und hinstellen, sondern in seinem Wesen und Dasein einen eigenartigen, die empirische Tatsächlichkeit übersteigenden Wert anerkennen und zur Geltung bringen, auf Grund dessen das Vor- oder Dargestellte jener „gemeinen" Wirklichkeit und Tatsächlichkeit gegenüber den Charakter des Vorbildlichen bekommt, dem alles Gleichartige in Natur und Leben sich immer nur mehr oder weniger annähern kann, aber eben auch annähern soll. So idealisierte der Hellene menschliches Wesen und Aussehen in den Gestalten seiner olympischen Götter; so der Dichter des Wallenstein in der Figur des Helden dieses selbe Wesen, wie es, scheinbar dem äußern Fatum unterworfen, seines Schicksals Sterne in der eignen Brust trägt; so der Maler ein Porträt einer einzelnen Person, indem er ihr alltägliches Aussehn, ohne dessen charakteristische Unterschiede von andern aufzuheben, doch durch den Ausdruck der hineingelegten seelischen oder geistigen Höhenlage, deren sie fähig oder wozu sie berufen erscheint, veredelt und in gewissem Sinne überbietet. In der Musik ist es abgesehn auf idealisierte Darstellung der Gefühlswelt: ihre verschiednen Inhalte sollen sich im Tonbild zur Kundgebung bringen frei von den Trübungen und Beschränkungen, wie sie von den Zufälligkeiten des Lebens her in der gemeinen Wirklichkeit bedingt sind, sodaß ihr Wertgehalt für das individuelle und gemeinsame Leben rein heraustritt. Das

in den Tönen gegebene Gefühlsbild wird damit zugleich Vorbild; es zeigt das „Ideal“ des Gefühls als dasjenige, dem entgegenzuringen es die Fähigkeit und gleichsam den Beruf hat. Die Melodie nun leistet dies in dem Tonbild des Gefühls zunächst dadurch, daß sie dem Gefühl mit Hilfe des „Motivs“ Gestalt und Bestimmheit gibt. Die Melodie als Ganzes besteht aus einer Anzahl von an sich selbst schon melodischen Motiven. Das Motiv als melodisches Moment (noch abgesehn von der Frage, was Rhythmus und Harmonie zu seiner Eigenart beitragen), wird gebildet durch die Höhenunterschiede in der Sukzession der Töne, und in der Folge und Zusammenfassung mehrerer solcher Motive besteht der rein musikalische Inhalt der Melodie, der als solcher, durch seine unmittelbare Beziehung zur Gefühlswelt, schon an sich etwas bedeutet, ganz abgesehen davon, ob ihm noch ein in Worten ausgedrückter Sinn und Inhalt untergelegt ist oder nicht. Die beiden Momente, das des Klanges und das des Inhalts stehen hiernach in der Tonmelodie in einem wesentlich andern Verhältnis als in der der Sprache. In dieser geht das, was ihre melodische Seite ausmacht, mehr oder weniger unwesentlich neben dem Inhalt her, in der musikalischen Melodie dagegen schafft das Melodische als solches selbst erst den Inhalt, in den Motiven nämlich, ihrer Folge und ihrem Verhältnis zu einander. In schärferer Entgegensetzung kann man daher sagen: Die Sprechmelodie hat keine Motive, sondern ist lediglich Träger eines (in den Worten liegenden) Inhalts; die Tonmelodie dagegen hat keinen Inhalt im gewöhnlichen Sinne des Wortes, aber sie schafft sich ihren eigenartigen Inhalt in den Motiven und deren unmittelbarer Beziehung zu der Welt der Gefühle.

In diesem letzteren Umstand liegt noch ein besonders wesentliches Moment für den Charakter der melodischen Idealisieruug. Der Ausdruck des Gefühls in den Worten der Sprache hat Modulation im gewöhnlichen Sinne, wobei die spezifisch musikalische (die auf den Intervallen beruht), sich nur ganz gelegentlich und zufällig, in der Regel auch höchstens annähernd, zur Geltung bringt [1]). Wenn daher auch die Modulation eines gesprochnen Inhalts unter dem Einfluß des dabei waltenden Gefühls nach dessen Beschaffenheit sich richtet und sie in gewissem Grade abspiegelt, so ist doch dabei das Innewerden des betreffenden Gefühls für den Hörer gewöhnlich immer noch viel mehr durch den Sinn des Gesprochnen bedingt, als durch das was daran die s. z. s. musikalische Seite ist. Bei dem wirklich musikalischen Ausdruck des Gefühls aber ist es (wenigstens beim Gesang) in der Regel gerade umgekehrt: der in den gesungenen Worten liegende Gefühlsinhalt wird durch die Töne ganz unmittelbar und rein ausgedrückt und verdeutlicht, so, daß er auch wohl ohne Beihilfe der Worte als dieser bestimmte hätte erkannt werden können, wie dies letztere ja von der reinen Instrumentalmusik durchweg als ihre spezifische Aufgabe und Fähigkeit [2]) anerkannt wird.

Diese eigenartige Leistung der Musik in Hinsicht der Gefühlsbilder beruht nun in erster Linie auf der Ersetzung der stetigen Tonhöhenveränderung durch die abgestufte, d. h. auf der Benutzung der fest abgegrenzten und doch in Bezug auf Höhenlage, Aufeinanderfolge, Kon-

---

[1]) Vgl. die zahlreichen Beispiele in musikalischer Notenschrift in Merkels Laletik. W. Martens, Ueber das Verhalten von Vokalen und Diphthongen in gesprochenen Worten. Untersuchung mit dem Sprachzeichner. Diss. Kiel 1888.

[2]) Allerdings innerhalb bestimmter Grenzen (s. o. S. 34 f.).

traste und Uebergänge einer großen Mannigfaltigkeit Raum bietenden Welt der Intervalle. Zur Beantwortung der Frage, wie dies möglich ist, d. h. zu der vom Verhältnis der einzelnen Intervalle zum menschlichen Gefühlsvermögen, bedarf es erst noch eingehender Untersuchungen und methodischer Beobachtungen, die der Zukunft vorbehalten bleiben[1]). Für unsern Zweck ist hier nur hinzuweisen auf die Tatsache, daß schon die (unmusikalische) menschliche Rede überall da, wo sie in stärkern Affekt auszubrechen Veranlassung hat, auch in der Modulation mehr die eigentlichen Intervalle zur Geltung bringt. Sie bewegt sich gleichsam der Musik mehr und mehr entgegen in dem Maße, wie in ihr der Ausdruck des Gefühls über den des Inhalts die Oberhand gewinnt. Das Gefühl wird aber vermöge seines Ausdrucks durch Intervalle, ähnlich wie eine sichtbare Gestalt durch feste Linien umrissen, gleichsam plastisch herausgearbeitet und insbesondre frei von den Vermischungen, Trübungen und Hemmungen, denen es unter den Zufälligkeiten des gewöhnlichen Lebens unterliegt, in seinem reinen Wesen zur Anschauung gebracht. Auf Grund alles dessen aber wird die Melodie dasjenige, worin, wie Rich. Wagner[2]) sagt, das musikalische Gefühlsvermögen die Fähigkeit gewinnt, „sich bestimmt und überzeugend, als scharf begrenzte, zur plastischen Individualität gestaltete menschliche Erscheinung kund zu geben". Das musikalisch dargestellte Gefühl erscheint so den zufälligen Qualitäten

[1]) Vgl. Riemann, Elemente der musikalischen Aesthetik S. 89: die Skala, (innerhalb deren die Intervalle ihre Stelle haben), „ist die Offenbarung einer aller menschlichen Geistestätigkeit, insbesondere aber der künstlerischen Phantasie immanenten Gesetzmäßigkeit, deren wissenschaftliche Erklärung ein Problem ist und es überhaupt immer (?) bleiben wird."

[2]) Ges. Schriften und Dichtungen (1872) Bd. 4. S. 178.

gegenüber, in denen es in der erfahrungsmäßigen Wirklichkeit immer mehr oder weniger unvollkommen sich darstellt, in seiner diesen gegenüber vorbildlichen Reinheit; es kennzeichnet sich ihnen gegenüber als das Ideal, dem jene empirischen Ausgestaltungen immer nur mehr oder weniger nahe kommen, dem aber mehr und mehr sich anzunähern sie gleichsam berufen sind. Hierin liegt die durch die Melodie vollzogene Idealisierung des Gefühls.

Eine andere wesentliche Eigenschaft der musikalischen Melodie neben dem Gebrauche der Intervalle liegt in demjenigen, womit dieser selbst unmittelbar zusammenhängt, nämlich in der Eigenschaft der „Tonalität", also in der maßgebenden Bedeutung, welche für sie die gegenseitige Bezogenheit von Tonika und Dominante und auf Grund dessen ihre Gebundenheit an die diatonische Skala besitzt. In der Sprechmelodie liegt keine solche fest durchgreifende Art der tonalen Charakterisiertheit; die künstlerische Ausgestaltung der Melodie vermittels der Töne hat aber gerade darin ihre Unterlage und das Mittel ihrer Verwirklichung. Die Benutzung der diatonischen Skala für den Aufbau einer Melodie hat sich jedenfalls daraus entwickelt, daß durch die natürliche Disposition des Hörorgans drei Grundharmonien bedingt sind, deren eine (der auf der Tonika aufgebaute Dreiklang) den zentralen Klang abgibt, zu welchem die beiden andern (die auf der Ober- und Unterdominante sich erhebenden Dreiklänge) sich als nächstverwandte höhere und tiefere Harmonien verhalten[1]). Damit hängt es bekanntlich auch zusammen, daß die Leiter und die auf ihrer Unterlage gebildete Melodie ihren Abschluß in der sie von Anfang an beherrschenden Tonika

[1]) S. Riemann a. a. O. S. 122.

findet. Dadurch aber eben gewinnt die musikalische Melodie erst den Charakter der Bildlichkeit, sofern ihre einzelnen Glieder den bloßen Zufälligkeiten der Tonhöhe enthoben und in feste ästhetisch wohlgefällige Verhältnisse eingefügt erscheinen. Das sich Entsprechen und auf einander Angewiesensein von Tonika und Dominante, welches der tonalen Bewegung in ihrem ganzen Verlaufe eine gleichsam unsichtbare und doch überall durchwirkende Einheitlichkeit und Begrenzung gibt, und das hierin schon von Anfang an liegende und immer wieder emporkommende Bedürfnis, schließlich in den durch die Tonika gegebenen Ausgangspunkt als Ruhelage zurückzukehren, prägt auch da, wo die musikalische Melodie mit der Sprechmelodie den Anschluß an wirkliche Worte und die darin liegenden Vorstellungen gemein hat, jener im Unterschiede von dieser erst den Charakter des klanglichen Kunstwerks auf: die klanglichen Hebungen und Senkungen, welche durch den in den Worten liegenden Vorstellungs- und Gefühlsinhalt bedingt sind, unterliegen einer die Einheit in der Mannigfaltigkeit verbürgenden Gesetzmäßigkeit und gewinnen hierdurch, dem zufälligen Höhenwechsel der Sprechmelodie gegenüber, den Charakter eines vorbildlichen, nicht bloß auf Klang überhaupt, sondern auf Wohlklang und befriedigenden Abschluß gerichteten Tonganzen[1]). In Bezug

[1]) Das Analogon desjenigen, was in der Musik die Tonalität leistet, ist in der Poesie als solcher m. E. der Reim, der ja offenbar aus dem Bedürfnis hervorgeht, die sukzessiven Teile der gebundnen Rede außer durch das, was Rhythmus und Materie leisten, auch noch rein klanglich (oder wenn man will, musikalisch) durch die Art des Abschlusses in unmittelbar fühlbare Beziehung zu setzen. Es ist in dieser Hinsicht bezeichnend, daß im klassischen Altertum, welches in der Poesie den Reim noch nicht kannte,

auf die Art der melodischen Idealisierung des Gefühlsbildes zeigen sich übrigens zwischen der reinen Instrumentalmusik und derjenigen, welche als Begleitung des Gesanges auftritt, sowie auch wieder innerhalb der letzteren selbst, einige wesentliche Unterschiede. Die Musik an und für sich kann, wie schon früher (S. 34f.) bemerkt wurde, der Eigentümlichkeit und den spezifischen Unterschieden der Gefühle nur annähernd oder innerhalb bestimmter Grenzen nahe kommen, und muß sich, wo sie genauere Deutungen und Bezogenheiten in dieser Richtung anstrebt, der Hilfe der Worte bedienen, zu denen sie dann vermittels der Melodie und Begleitung den durch jene bestimmt gegebenen und bezeichneten Gefühlscharakter illustriert und für das Gefühl des auffassenden Hörers noch ausdeutet und ergänzt. Die Gesangmusik hält sich dabei von Haus aus an den Ausdruck des Gefühls als solchen und sieht hierin im allgemeinen ihre wesentliche und ausschließliche Aufgabe. Der nicht an das Wort gebundnen Musik dagegen ist es (gleichsam als Ersatz für das Unzureichende ihres Vermögens hinsichtlich der Bestimmtheit des Gefühlsausdrucks) ihrerseits vergönnt, ein Motiv von allgemeinerem und (je nachdem) unbestimmteren Gefühlscharakter als Unterlage für weitere tonale Ausgestaltungen zu benutzen[1]). Diese letzteren können, was das Inhaltliche betrifft, sich als Modifikationen des ursprünglichen (im Motiv gegebenen) Gefühlscharakters darstellen und dadurch gelegentlich (und zwar oft genug) Gefühlsbilder darbieten, wofür sich in der Sprache kein Ausdruck und auch vielfach in der seelischen Erfahrung kein direktes Gegenbild, sondern jeweilen nur

auch in der Musik das Bedürfnis nach Tonalität bei weitem nicht in dem Maße vorhanden war, wie in der späteren Entwickelung.

[1]) Vgl. Kap. 5.

Anklänge, Uebergänge u. dgl. finden [1]). Sie können ferner in formeller Beziehung von dem gegebenen Motiv aus auf Grundlage der Harmonik und Rhythmik eine akustische Formenwelt vor dem Bewußtsein des Hörers erblühen lassen, die in ästhetischer Beziehung einen ähnlichen Eindruck macht, wie im Gebiete des Sichtbaren etwa die formale Gliederung in den großen Werken der Architektur, daher man nicht ohne Grund diese gelegentlich als eine „gefrorne Musik" hat bezeichnen können. Innerhalb der Gesangmusik selbst aber (mit Einschluß der Begleitung), wobei es sich um die Art handelt, wie die in den Worten des Textes von Haus aus liegende Sprechmelodie durch die vermittels der Intervalle herausgebrachte spezifisch musikalische Melodie fortgebildet und (im Sinne des Vorigen) idealisiert worden ist, läßt sich in Bezug hierauf wieder ein bezeichnender Unterschied erkennen. Er bekundet sich in dem Grade, in welchem jene durch diese (die Sprechmelodie durch die musikalische) teils vertieft, teils aus formellen Rücksichten sonstwie verändert worden ist. Es gibt Melodien von Liedern, wobei man den Eindruck hat, daß hier der schon durch das Gefühl gegebene Charakter der Sprechmelodie lediglich auf seinen vollen Gefühlsausdruck gebracht worden ist; andre wieder (besonders in der sog. Spieloper), wobei das zunächst gefühlsmäßig bedingte musikalische Motiv vom Komponisten in freier (oft sehr willkürlicher) Weise zu musikalischen Figuren ausgesponnen wird, die lediglich als formale Ergötzlichkeiten für das Ohr, nicht mehr aber als entsprechender Ausdruck des Gefühlsinhalts gelten können [2]). Wie zum Ersatz dafür wird

---

[1]) Vgl. Fr. Stade, Vom Musikalisch-Schönen S. 11.

[2]) Dies geschieht namentlich auch dadurch, daß in solchen Partien der spezifisch melodische Charakter durch das Vorwalten des

dann in jener Operngattung wieder die Annäherung und Angleichung an die Sprechmelodie gelegentlich ausdrücklich durch die Form des Rezitativs angestrebt, durch die Abwechslung zwischen jener und dieser Manier aber doch eben die Einheitlichkeit des Charakters im Kunstwerk geschädigt. Gerade diese Einheitlichkeit wird nun im modernen Musikdrama (in erster Linie bei R. Wagner) mit Bewußtsein durchzuführen gesucht, und zwar hier angesichts oder besser ungeachtet des Umstandes, daß hier der untergelegte Text vielfach nicht bloß subjektiv gefühlsmäßige, sondern auch objektiv erzählende oder rein gedankliche Inhalte darbietet. Hier bleibt infolge dessen das Melodische des Gesangs dem Charakter der bloßen Sprechmelodie so nahe wie möglich und bekommt (abgesehen von der Wirkung der Intervalle) oft erst durch die in der Begleitung nebenhergehende Rhythmik und Harmonie den spezifisch musikalischen Charakter, welcher die zu den erzählten Inhalten oder ausgesprochnen Gedanken anklingenden Gefühlstöne dazu gibt. Es ist nach alledem ein wesentlicher Unterschied, ob in der dramatischen Musik die Tonmelodie als vollständiger Ersatz der Sprechmelodie oder nur als eine Art von (idealisierender) Ergänzung dieser auftritt. Jenes kann man in der Hauptsache als das Prinzip der älteren, dieses als das der modernen dramatischen Musik bezeichnen. Für den Fall der Ergänzung aber kommt es weiter darauf an, ob sie vorwiegend durch die Melodie oder die orchestrale

---

spezifisch Rhythmischen zurückgedrängt und gleichsam aufgesogen wird, ein Verhältnis, welches dann in der gleich zu erwähnenden Wiederannäherung an die Sprechmelodie, welche das sog. Rezitativ darstellt, wieder aufgehoben wird. Ueber Wert und Wirkung des Rhythmus hinsichtlich der Idealisierung musikalischer Gefühlsinhalte wird weiterhin zu handeln sein.

Begleitung geleistet wird, oder ob diese beiden Faktoren sie zu gleichen Teilen zuwege bringen. Da die Sache aber so liegt, so ist es von vornherein dahingestellt, ob das führende Moment im Zusammenwirken von Gesang und Orchester dem einen oder dem andern der beiden Teile oder beiden gemeinsam aufgetragen ist. Denn dies wird immer mit von der Qualität und Eigenart der darzustellenden Handlung und Situation abzuhängen haben, und es muß je nach Umständen jede der drei Möglichkeiten für sich als berechtigt und als das jeweilen Zweckmäßigste anerkannt werden. Den historischen Beweis für dieses Verhältnis gibt aus der älteren Zeit die hauptsächlich in der deutschen und französischen Oper nach Umständen und mit der Zeit mehr und mehr hervortretende Bedeutung des Orchestralen neben und gegenüber der Gesangmelodie, aus der Gegenwart aber die Tatsache, daß z. B. die stetige Zurückdrängung des alten Prinzips zu Gunsten des neuen, wie sie bei R. Wagner hervortritt, auch noch in dessen späteren Werken nicht umhin kann, nach Gelegenheit auch der älteren Art der Melodik einige Zugeständnisse zu machen, soweit der eigenartige Charakter des Musikdramas im bewußten Unterschiede von der Oper dies gestattet.

2. Außer der Melodie ist nun weiter für die Idealisierung der musikalischen Gefühlsbilder der Rhythmus von besondrer Wichtigkeit. Rhythmische Ausdrucksweise, zunächst der Form von Bewegungen, entspringt zufolge der Grundbeschaffenheit menschlicher Natur aus der Art und Weise, wie bei gesteigerten Affekten die zentralen physiologischen Bedingungen auf Ausdrucksbewegungen in regelmäßig sich wiederholenden Taktformen hinwirken[1]). Für

[1]) S. Wundt a. a. O. III² S. 424 f. 455.

die Kunst ist der Rhythmus das Mittel, um das Zeitliche in der Bewegung nach Analogie des Plastischen zu gestalten. Dies leistet er schon da, wo die zeitliche Bewegung zugleich eine räumliche ist, nämlich im Tanz, der ja auch im primitiven Zustande der Völker der Musik und überhaupt allen Künsten voraufgeht[1]). In diesem Anfangs- oder Vorstadium der Kunst ist der Rhythmus Zweck an sich, hier fallen auch in der Hauptsache die Takteinheiten mit den rhythmischen Einheiten zusammen. In der Musik dagegen wird der Rhythmus, je mehr sie sich ausbildet, um so mehr Mittel zum Zweck, als Unterlage nämlich für Melodie und Harmonie, und die Takteinheiten fallen infolgedessen mit den rhythmischen Einheiten nicht mehr zusammen. Das Wesentliche in seiner Bedeutung für die Ausgestaltung des musikalischen Kunstwerks haben schon die antiken Metriker und Musiker richtig bestimmt. „Den Rhythmus nannten die Alten das männliche, das Melos das weibliche Prinzip in der Musik. Das Melos ohne Rhythmus ist ohne Energie und Form; es verhält sich zum Rhythmus, wie die ungeformte Materie zum formenden Geiste. Der Rhythmus ist das die Materie der Tonalität Gestaltende; er bringt die Masse in geordnete Bewegung; er ist das Tätige und Handelnde gegenüber dem zu behandelnden Gegenstand der Töne und Akkorde des Melos . . . Durch die Gliederung des Rhythmus kommt die Materie zu ihrer

---

[1]) Bei unkultivierten Völkern ist, nach Th. Billroths Bemerkung (Wer ist musikalisch? 3. Aufl. S. 16) das Musikalische, was sie von Natur in sich haben, mit dem Gefühl für rhythmische Bewegung so ziemlich erschöpft. Andrerseits finden sich, nach desselben Beobachtungen (S. 26 f.) innerhalb der Kulturwelt auch Individuen, denen das Gefühl und die Fähigkeit für solche Bewegungen abgeht.

klaren Geltung und die Seele zur geordneten Bewegung“ [1]). Er leistet also, wie R. Westphal hervorhebt [2]), der zeitlichen Kunst der Musik dasselbe, was die Symmetrie den räumlichen Künsten der Architektur, Malerei und Plastik. Der formalen Ordnung und Gleichmäßigkeit im Raum, die in jener zur Erscheinung kommt, entspricht hier die formale Ordnung und Gleichmäßigkeit in der Zeit, worin der Rythmus sein Wesen hat. Das Melos erhält durch ihn erst den Charakter der Bestimmtheit, Festigkeit, Männlichkeit und Energie. Der Gefühlsausdruck einer musikalischen Partie wird durch die rhythmische Ausgestaltung in charakteristischer Weise gegliedert. Bei der Vokalmusik ist diese Gliederung immer schon in gewissem Grade gegeben durch das Metrum und den strophischen Bau des Gedichts und, wenn es sich um einen Prosatext handelt, durch den auch in diesem schon liegenden Sprechrhythmus, der aber der speziell musikalisch-rhythmischen Ausgestaltung weniger feste Grenzen zieht und ihr also noch mehr Freiheit gestattet als bei der Komposition eines metrischen Textes. Am wirksamsten und eingreifendsten aber kommt das was der Rhythmus im Sinne unsrer vorliegenden Betrachtung leistet, zum Ausdruck in der reinen Instrumentalmusik. Der Gefühlsausdruck kleidet sich in die Form des Motivs, das abgesehn vom Melodischen wesentlich durch seine rhythmische Eigentümlichkeit charakterisiert ist, insbesondre auch hinsichtlich der Art, wie es sich zu einem andern Motiv auch in rhythmischer Beziehung verwandt oder gegensätzlich verhält. Die rhythmischen Perioden, die über die Einteilung in Takte

---

[1]) So Aristides Quintilianus (wahrscheinlich auf Grund der Ansichten des Aristoxenus) bei R. Westphal, Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik S. LI f.

[2]) Ebd. S. XLVIII.

hinwegreifen, geben mit ihren Auftakten, Einschnitten und Absätzen, auf- und absteigenden Bewegungen dem von der Melodie getragenen Gefühlsinhalt eine bestimmte Physiognomie, die sich in Worten nicht ausdrücken läßt, aber dennoch unverkennbar zur Wirkung und Geltung bringt. In s. z. s. elementarer Ausprägung kennzeichnet sich diese Eigentümlichkeit in der Wirkung des Rhythmus im Aufbau der Fuge, in freierer Ausführung aber auch in dem der Sonate und Symphonie. In der Vokalmusik, wo es sich um Vertonung poetischer Texte handelt, zeigt sich gerade in diesem Punkte die große Ueberlegenheit des musikalischen Rhythmus über den der Dichtkunst, wie er im Metrum hervortritt. Wenn auch schon die verschiednen Motive charakteristische Unterschiedenheiten in der Stimmung des von ihnen getragnen Inhalts an den Tag legen, so ist doch ihre Wirkung hinsichtlich der Plastizität und Ausgeprägtheit desselben verhältnismäßig gering gegenüber derjenigen, welche dem in den Worten selbst liegenden Vorstellungsinhalt eignet, gemäß der Art, wie der Dichter es versteht, ihn als solchen zur Geltung zu bringen. In der Musik aber tritt, was zunächst den Gesang betrifft, das Rhythmische in Melodie und Begleitung nicht, wie beim Vortrag das Metrum, zurück hinter den Inhalt der Worte, sondern es dient im Gegenteil dazu, diesen erst zur vollen Wirkung, insbesondre nach der Gemütsseite hin zu bringen; der darin liegende Gemütswert soll nicht bloß innerlich anklingen, sondern durch ihn (in Verbindung mit der Melodie) zugleich anschauliche Gestalt gewinnen, indem er zu einer zwar nicht sichtbaren, wohl aber hörbaren charakteristischen Form, zu einer nicht räumlich, wohl aber zeitlich umrißnen und gegliederten Gestalt ausgearbeitet wird [1]).

[1]) Hierauf beruht auch, was Westphal a. a. O. hervorhebt, näm-

In der reinen Instrumentalmusik aber hat der Rhythmus noch mehr zu leisten. Er soll hier nicht einen gegebenen Vorstellungs- und Gefühlsinhalt lediglich begleiten und nach Seiten der s. z. s. plastisch-hörbaren Wirkung hin unterstützen, sondern in Verbindung mit der Melodie ihn selbst schaffen und den geschaffenen zugleich zu hörbarer Anschaulichkeit und charakteristischer Bestimmtheit bringen. Dies vermag er auf Grund des Umstands, daß in erster Linie er es ist, welcher eine Folge von Tönen zum Motiv ausgestaltet d. h. zu einer Verbindung, die als solche nicht bloß erklingt, sondern sich als ein bestimmt individuali-

---

lich der Unterschied der Akzentuation in Poesie und Vokalmusik: „je mehr sich der Gesang dem Rezitativ nähert, um so mehr wird eine Identität zwischen den Hauptakzenten des poetischen Textes und den die Hauptakzente tragenden Tönen stattfinden. Aber der strenge, scharf nach Kola und Perioden gegliederte musikalische Rhythmus erkennt dieses Prinzip nicht an. Wenn auch die Melodie die Akzentsilben des Textes insoweit respektiert, daß sie die Wurzelsilben, auf denen die Akzente ruhen, ihrer logischen Bedeutung wegen als Hebungen verwendet, so hat sie doch nicht nötig, dahin, wo der eigentliche logische Schwerpunkt des Satzes liegt, d. h. auf die Hauptakzente des Textes, auch den Schwerpunkt der musikalischen Hebungen zu verlegen. Denn die Melodie soll nicht den Gedanken des Textes in Töne übersetzen, sondern ihre Aufgabe ist es, unser Gemüt in eine Bewegung zu führen, welche dasselbe für die Aufnahme des poetischen Gedankens empfänglicher und angeregter macht, nebenbei aber unsrer Phantasie einen freien Spielraum zur Erweckung von Bildern und Stimmungen (zu) verstatten, welche keineswegs in dieser konkreten Gestalt vom poetischen Texte ausgedrückt sind und auch nicht ausgedrückt werden können; die Töne aber erhöhen die Macht unsrer Phantasie, daß sie fähig wird zu solchen Schöpfungen, die der Poesie als der Kunst der Worte und der Gedanken nicht zu Gebote stehn." Ueber das Verhältnis von Rhythmus und Sprachakzent vgl. auch P. Moos, Richard Wagner als Aesthetiker (Lpz. 1906) S. 243 f.

siertes kleineres oder größeres Ganzes, als etwas Charaktermäßiges darstellt und sich als solches von andern derartigen Gebilden in seiner Eigenartigkeit abhebt und unterscheidet. Die technischen Mittel zur Erreichung dieses psychologischen Zweckes liegen hauptsächlich in allen denjenigen Modifikationen der Taktgliederung, die man neuerdings als die Inhalte der „musikalischen Dynamik und Agogik" zusammengefaßt hat, insbesondre auf der Möglichkeit verschiedenartiger Betonung, auf dem Wechsel von Längen und Kürzen, von Unterteilungen und Zusammenziehungen [1]), auf der Anwendung von Synkopen, ferner von Triolen und dergl. Manche Töne kennzeichnen sich innerhalb des kürzern oder längern Zusammenhangs, dem sie angehören, als die Höhepunkte des musikalischen Gefühlsbildes und damit zugleich als diejenigen, worauf andre Bestandteile desselben Tonganzen entsprechend vorbereiten, während wieder andre als ihre stimmungsgemäßen Nachfolger das an ihnen haftende und durch sie herausgehobene Gefühl ausklingen lassen, ein Verhältnis, woran sich dann unwillkürlich assoziative Ausdeutungen des Gefühlsinhalts anschließen können. Auch die Wirkung einerseits der Pausen, andrerseits der Fermaten kommt nach dieser Richtung hin zur Geltung, desgleichen die Benutzung der unterschiedlichen Möglichkeiten, um rhythmische Eindrücke hervorzubringen, der Betonung, der Verschiedenheit der Akzentuation, der Gegensätze der hohen und tiefen Töne (jene erscheinen bei objektiv gleicher Schallstärke intensiver als diese); außerdem der Wechsel nicht nur in der Dauer der einzelnen Töne, sondern auch in der besondern Anwendung der eben

---

[1]) Vgl. H. Riemann, Musikalische Dynamik und Agogik S. 48. 107. 163.

bezeichneten Ausdrucksmomente[1]); durch die Art des Rhythmus ferner kann das Musikstück auch ohne Text an bestimmte Charaktertypen der menschlichen Rede erinnern und den gefühlsmäßigen Eindruck, welcher dem einen oder andern von ihnen innewohnt, hervorrufen. Denn Rhythmus ist nicht nur in der poetischen sondern auch in der prosaischen Rede, und zwar je nach Veranlassung und Inhalt derselben entweder mehr natürlicher oder mehr künstlicher Art. Nach neuern Untersuchungen hierüber[2]) unterscheiden sich beide Arten formell hauptsächlich durch die kleinere oder größere Zahl von Senkungen (in der Regel 2 bezw. 3), die auf eine Hebung kommen; ferner dadurch, daß bei dem mehr künstlichen Prosarhythmus z. B. in der Erzählung die dreiteilige rhythmische Form vorherrscht und die Akzente in durchschnittlich größern Zwischenräumen auftreten, während in dem natürlichen, wie er besonders im Gespräch zur Geltung kommt, die Zweiteiligkeit der rhythmischen Form vorherrscht und die Akzente sich schneller folgen. Jener erhält anhand dieser Unterschiede mehr den Charakter des Langsamen, Bedächtigen, u. U. des Würdevollen, dieser den des Lebhaften, Eilenden und Ungesuchten. Diese ungesuchten und ursprünglichen Unterschiede des rhythmischen Gepräges in der gesprochnen (oder geschriebnen) Rede kann der Tonkünstler mit Absicht und Bewußtsein in strenger durch Takteinteilung festgelegten Regelmäßigkeit ausprägen und dadurch, auch wo er seinen Klängen keine bestimmten, in Worten ausdrückbaren Vorstellungen unterlegt, doch im Hörer die Stimmung einer bestimmten Art

[1]) Vgl. E. Meumann in Wundts Philos. Studien X (1894) S. 306 f. Riemann, Katechismus der Musik S. 84.

[2]) s. H. Unser, Ueber den Rhythmus der deutschen Prosa (Diss. Freib. 1906) S. 35.

gefühlsmäßiger Erzählung, eines Gesprächs, eines sich bahnbrechenden Gefühlsergusses usw. hervorrufen.

Alle diese Leistungen des Rhythmus haben den psychologischen Grund ihrer Wirkung gemeinsam darin, daß wir die charakteristische Beschaffenheit unsrer Gemütszustände, sowie den Eindruck ihres Wechsels als eine innerorganische Bewegung erleben und anschauen, was sich ja auch nach der psychologischen Seite hin in den teils sichtbaren, teils fühlbaren körperlichen Bewegungserscheinungen (Modifikation der Atmung, des Blutlaufs und Herzschlags, Veränderungen der Gesichtszüge, gelegentlich auch in der Stellung und Haltung von Armen und Händen u. a.) zum Ausdruck bringt. Die Töne im Allgemeinen sind nun dasjenige Material, worin das Charakteristische von Bewegungen sich am besten bildlich wiedergeben läßt; in erster Linie allerdings nicht deren räumliche Charakterisiertheit, sondern die zeitliche. Der Unterschied etwa der Kreis- und der Spiralbewegung kann in Tönen nicht nachgebildet werden, wohl aber die Unterschiede des Zeitlich-Sukzessiven, wodurch sich etwa die Bewegungen verschiedner Maschinenteile (auch wenn sie an sich ohne Laut erfolgen), oder die Arten der Bewegung, welche verschiednen Tiergattungen eigentümlich sind, oder endlich die verschiednen Arten menschlicher Bewegung (beim Gehen, Laufen, Springen, Tanzen u. a.) von einander unterscheiden. Da die Bewegung etwas den verschiednen sinnlichen Erscheinungsdingen Gemeinsames ist, so ist es möglich, das Bewegungsmäßige als abgesonderte Vorstellung ohne die bestimmten einzelnen Substrate, welche bewegt werden, uns zu vergegenwärtigen und einen lediglich hierauf beruhenden Eindruck davon zu bekommen. Die Töne sind nun, wie ich bei früherer Gelegenheit ausgeführt

habe [1]), das einzige Material, wodurch die in dem bezeichneten Sinne abgesonderten Bewegungsvorstellungen hinsichtlich ihrer Formen und Unterschiede sich gemeinsam wiedergeben lassen. Und diese Eigenschaft bewähren sie nicht bloß angesichts der Bewegungen der äußern Welt, sondern auch hinsichtlich dessen, was uns als unsre eignen Gemütsbewegungen zum Bewußtsein kommt. Die Verschiedenheit der Stimmung in zwei oder mehreren Gemütsbewegungen erleben und empfinden wir immer als eine Verschiedenheit der Art und Weise, wie wir uns in ihnen seelisch und organisch bewegt fühlen. Die Darstellung solcher Stimmungen selbst ist bekanntlich den verschiednen Künsten immer nur mehr oder weniger, und niemals in ganz entsprechender Weise möglich. Die bildenden Künste versuchen es durch Wiedergabe der nach außen hervortretenden Kennzeichen in Gesicht und Körperhaltung; die Poesie, der in *ihrer* Weise dieses Mittel auch zu Gebote steht, sucht noch mehr zu erreichen durch Angabe der als Ursache und Begleitung der Gemütsbewegung wirkenden Anlässe und Vorstellungen; die Orchestik als solche kann durch kunstmäßig geordnete Körperbewegungen eines Einzelnen oder einer Anzahl von Tanzenden nach dieser Seite hin manches zum Ausdruck bringen. Nach dem unmittelbarsten Ausdruck und Abbild der in der Gemütsbewegung liegenden Stimmung aber strebt die Musik (soweit dies in ihrer Macht liegt), vermittels des ihr eigentümlichen Materials der Töne. Mit den tonalen Inhalten und Verhältnissen vermag sie das harmonische oder disharmonische Zusammen und Ineinander seelischer Inhalte, sowie das Auf- und Abwogen dieser Vorgänge, die in Worten und Begriffen nur schwer und oft

---

[1]) Das Wesen der ästhetischen Anschauung S. 151 f.

überhaupt nicht gegenständlich zu machen sind, noch verhältnismäßig am vollkommensten d. h. ausdrucksvollsten wiederzugeben. Sie besitzt in dieser Hinsicht insbesondre zunächst die Fähigkeit, Unterschiede in Bezug auf Intensität, also auf Stärke und Schwäche, Gehobenheit und Gedrücktheit, Spannung und Lösung der Höhe und Tiefe der Tonfolge, sowie durch Verschiedenheit der Klangstärke und Klangfarbe wiederzugeben und gibt nach dieser Seite hin im Gebiete des Hörbaren nähere und entferntere Analogien zu der Art und Weise, wie sich Gefühlslagen und Stimmungen unwillkürlich in Worten oder sonstigen lautlichen Affektäußerungen kundgeben würden. Den Prozeß der Idealisierung aber vollzieht die Musik an ihren hörbaren Gefühlsbildern hauptsächlich dadurch, daß sie diese in rhythmischer Ausgestaltung darbietet. Die Gefühle und Stimmungen selbst, welche sie mehr oder weniger annähernd zum Ausdruck bringt, haben ihrer Natur nach in der Regel nichts Rhythmisches, wenn auch manche unter ihnen, zumal im kindlichen Alter, dazu neigen, sich durch rhythmische Aeußerungen im Hüpfen, Springen, taktmäßigen Auftreten zu entladen. Die Musik aber kann zur Idealisierung ihrer Gefühlsbilder außer demjenigen was hierzu von seiten der Melodie (und Harmonie) vermittels der Intervalle geleistet wird, sich noch besonders des Rhythmus bedienen, indem sie die an sich ungegliederte Bewegung des Gemüts durch eine zu rhythmischer Form gestaltete Melodie sich aussprechen und ausleben läßt. Hierdurch namentlich wird diejenige Eigenschaft, welche man im Charakter des Kunstwerks als dessen Bildlichkeit im spezifisch ästhetischen Sinne bezeichnet, hineingebracht. Bildlichkeit in diesem Sinne besitzt die künstlerische Darstellung eines Gegebenen vermöge der individualisierenden Begrenzung, in der sie

auftritt (womit ja ebenfalls ein bezeichnendes Merkmal der erscheinenden Persönlichkeit gegeben ist), und überhaupt vermöge einer Art der Auffassung und Wiedergabe, die unmittelbar den Eindruck macht, daß der Künstler aus gegebenen Elementen (in unserm Falle also aus Tönen) eine charaktermäßige fühl- oder hörbare Gestalt geschaffen habe, die nicht lediglich ein Abbild seiner „Vorlage" sondern der Ausdruck einer seinem Geiste entsprungenen idealen Neuschöpfung ist[1]). Der Rhythmus nun ergänzt, was die Melodie nach dieser Seite noch zu tun übrig gelassen hat: er bringt zu dem an sich ungeformten Gefühlsinhalt eine fest umrißne Form und läßt hierdurch den im seelischen Innern ungeformt waltenden Gefühlsinhalt nach Analogie einer durch Physiognomie, Ausdrucksweise und Bewegungen charaktermäßig bestimmten Persönlichkeit hervortreten.

3. Das Wesentliche in der Mitwirkung der Harmonie im Prozeß der Idealisierung der Gefühlsbilder kann man ebenfalls durch eine Aeußerung Rich. Wagners bezeichnen[2]): „Das Miterklingen der Harmonie zu der Melodie überzeugt das Gefühl erst vollständig von dem Gefühlsinhalt der Melodie, die ohne dieses Miterklingen dem Gefühle etwas unbestimmt ließe". Das Miterklingen der Harmonie soll „den musikalischen Gefühlsinhalt der Melodie als einen unwillkürlich kenntlichen, ohne alle zerstreuende Mühe zu erfassenden, dem Gefühle leicht und schnell begreiflichen zuführen". Wie aber vermag die Harmonie das zu leisten?

Die Musik gibt Bilder von Gefühlen, aber sie gibt diese regelmäßig nicht als vereinzelte oder getrennte In-

[1]) S. ebd. S. 146.

[2]) a. a. O. 196. 198.

halte, sondern in einem Zusammenhange, innerhalb dessen sie sich wie mit Naturnotwendigkeit erzeugen, einander ergänzen oder sich entgegensetzen, aus dem sie aber alle stetig wie aus einem gemeinsamen Lebensgrunde hervorwachsen. Damit hängt es zusammen, daß sie innerhalb eines musikalischen Ganzen ungeachtet aller inhaltlichen Unterschiede und (jeweilen) sogar Gegensätze doch den Eindruck des von Grund her Zusammengehörigen machen, nämlich den von sich gegenseitig bedingenden, tragenden und letzten Endes doch jedenfalls zusammenstimmenden Lebensinhalten. In *dieser* bestimmten Eigentümlichkeit ihres Wesens gibt die Musik zu den einzelnen Gefühlsbildern als solchen noch das Abbild oder wenigstens das Analogon des sie bedingenden und zusammenhaltenden seelischen Lebensprozesses, der, an der Schwelle des Bewußtseins und teilweise schon unter ihr verlaufend, die verschiednen Gefühlsinhalte als seine in die erhellte Region des Bewußtseins aufsteigenden Ergebnisse uns gewahr werden läßt [1]. Und dieser gemeinsame, zusammenhaltende, nach der Sphäre des Unbewußt-Seelischen hindeutende Untergrund für die verschiednen, in Tönen ausgeprägten, teils zusammenwirkenden, teils sich ablösenden Gefühlsbilder hat seinen wesentlichen Halt und das Element seiner Wirksamkeit hauptsächlich in dem *Harmonischen* des Gesamteindrucks, den das Ganze des tonalen Kunstwerks unbeschadet der im einzelnen auftretenden Dissonanzen hervorbringt und auf den es bei ihm in letzter Linie immer abgesehn ist. Die Harmonie vermag es, vermittels der den Tönen der Melodie hinzugefügten Akkorde unter Benutzung der Abstufungen innerhalb der

[1]) Diese Seite der Wirkung des Musikalischen behandelt Bazaillas, Musique et Inconscience (Par. 1908), insbes. S. 190 f.

Konsonanz und der Unterschiede zwischen den Tonarten einen Zusammenhang von Tonkomplexen zu schaffen, und zwar einen solchen, welcher zu dem hörbaren Inhalt der Melodie in analogem Verhältnis steht, wie der zu den menschlichen Vorstellungen und Vorstellungsäußerungen den Untergrund bildende, mehr oder weniger unbewußte Bereich der Gefühle zu der aus ihm sich ergebenden und erhebenden, von ihm getragnen und durchtränkten menschlichen Rede und ihrer Modulation. Wie die der Rede zugrunde liegende Gefühlswelt ein Ganzes von ineinander verfloßnen oder verschmolznen Bewußtseins-Inhalten ausmacht, woraus nur jeweilen und je nachdem ein qualitativ deutlich bestimmter Inhalt im Anschluß an den Inhalt der Rede sich heraushebt, daneben aber immer der mehr oder weniger unbestimmte Hinter- und Untergrund des allgemeinen Vitalgefühls sich behauptet, so tritt auch in der Harmonie zu dem, was die Melodie an klar ausgesprochnen Folgen von Tönen und Intervallen bietet, der Untergrund einer in sich verschmolznen, für den unmittelbaren Eindruck unbestimmten Anzahl von Klängen. Es ist ein Klangganzes, das als solches zu der Klarheit und Bestimmtheit der Melodie sich analog verhält, wie der Inhalt des allgemeinen Lebensgefühls zu den Worten der Rede und den im Einzelnen damit verknüpften bestimmten Gefühlen, und das außerdem in dem Verhältnis seiner Teile unter einander, sowie zu den Bestandteilen der aus ihm sich ergebenden Melodie den Eindruck des Zusammengehörigen, auf einander Angewiesenen, sich gegenseitig Tragenden und Bestimmenden macht. Die tonalen Eigenschaften, wodurch die letztere Eigentümlichkeit in dem Verhältnis der Harmonie zu sich selber und zu der Melodie begründet ist, liegen hauptsächlich in der Gemeinsamkeit der Tonart und des Grundtons, in dem

Verhältnis der Tonika zur Ober- und Unterdominante und der auf diesen sich aufbauenden Akkorde und weiter überhaupt in den physiologischen und psychologischen Wirkungen derjenigen akustischen Verhältnisse, die man neuerdings unter dem Gegensatze der „Tonalität und Phonalität" auf- und zusammengefaßt hat [1]).

In dem Verhältnis von Melodie und Harmonie, wie es sich hienach darstellt, liegt somit eine Analogie zu dem für das Wesen der Persönlichkeit maßgebenden Verhältnis von Sprechen und Fühlen. Seine eigentliche Idealisierung erhält aber jenes Verhältnis erst durch die im spezifisch musikalischen Wesen der Harmonie liegenden Unterschiede und gegenseitigen Beziehungen von Konsonanz und Dissonanz, sowie innerhalb der Ersteren durch den Unterschied und das Verhältnis von Einklang und Wohlklang.

Als den Grund der Konsonanz von Klängen hatte Helmholtz in der Hauptsache die Koinzidenz der Obertöne, als den der Dissonanz die zwischen dem Grundton und den Obertönen, sowie zwischen letzteren selbst eintretenden Schwebungen aufgestellt. Aus Beobachtungen und Versuchen hauptsächlich, die man betreffs der beiden entgegengesetzten Erscheinungen an einfachen Tönen machte, hat sich ergeben, daß er mit jener Bestimmung zwei Tatsachen, die an Klängen, also an nicht einfachen Tönen, auf Grund ihrer Konsonanz oder Dissonanz lediglich als charakteristische Merkmale oder Eigenschaften heraustreten, zu Ursachen dieser beiden Erscheinungen überhaupt gemacht hatte. Nach der Ansicht von Th. Lipps [2]) beruht der Eindruck der Konsonanz auf dem einfachen propor-

[1]) Vgl. A. v. Oettingen, Harmoniesystem in dualer Entwicklung (Dorp. 1866) S. 63 f.

[2]) Psychologische Studien 2. Aufl. S. 115 f.

tionalen Verhältnis der Schwingungsrhythmen der betreffenden Töne, das in den Wirkungen, welche sie im empfindenden Organismus hervorrufen, „irgendwie" wiederklinge und dadurch in der Psyche den Eindruck des Zusammenstimmenden bedinge. Man wird in dieser Ansicht jedenfalls einen Hinweis auf das Grundbedingende der bezüglichen Tatsachen erkennen müssen, wenn schon auch sie noch weiterer Untersuchungen zur Erledigung bestimmter Bedenken bedarf[1]). Stumpf[2]) will zur Erklärung der Konsonanz physiologische „Synergien" in den Sinneszentren angenommen wissen, die als Ursache oder Korrelat für die dabei ausschlaggebende psychologische Tatsache der Verschmelzung gelten sollen. Diese Ansicht scheint mir der von Lipps nicht zu widerstreiten, sondern sie eher (im Sinne des „irgendwie") zu ergänzen. Die Entstehung solcher Synergien kann doch schließlich auch nur durch das Verhältnis der Schwingungsrhythmen bedingt sein.

Für die Zwecke unsrer Betrachtung und Untersuchung können wir indes die Entscheidung der Frage vom letzten Grund und Wesen der Konsonanz und ihres Gegensatzes überhaupt dahingestellt sein lassen. Wesentlich aber und maßgebend ist für unsern Zweck der Hinweis darauf, daß für den Begriff der Konsonanz noch der Unterschied

---

[1]) Zwei Umstände, die Lipps (S. 138) gegen eine Ansicht von Helmholtz (über die Entstehung der Dissonanz durch Schwebungen) geltend macht, bedeuten m. E. auch noch Schwierigkeiten für seine eigne. Der eine liegt darin, daß zwei Töne auch als konsonant (oder je nachdem als dissonant) erscheinen, wenn man sie nicht wirklich hört, sondern nur vorstellt; der andre besteht in der Tatsache, daß Töne nicht bloß als simultane, sondern auch als sukzessive konsonant oder dissonant erscheinen.

[2]) Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft (Lpz. 1898) 1. Heft S. 50 f.

zwischen Einklang und Wohlklang der betreffenden Töne zur Geltung kommt, auf den übrigens auch die eben genannten Autoren neuerdings mehrfach hingewiesen haben. Das allgemeine Verhältnis der beiden Momente läßt sich kurz gefaßt so bezeichnen, daß in den verschiednen konsonanten Intervallen die Konsonanz als Wohlklang sich bis zu einer gewissen Grenze erhöht auf Kosten des Einklangs. Grade der Konsonanz sind in der Hauptsache nichts andres als die Grade, in welchen der Einklang vermindert wird zu Gunsten des Wohlklangs. Wendet man für die Erscheinung der Konsonanz (mit Stumpf[1]) den Begriff der Verschmelzung an, so kann man auch sagen: der Grad des Einklangs ist abhängig von dem Grade der (psychologischen) Verschmelzung; der des Wohlklangs dagegen von dem Grade, in welchem (bis zu einer Grenze, jenseits deren dann die Dissonanz beginnt) die Verschmelzung zwar nicht aufgehoben, aber herabgemindert ist[2]). Diese Minderung der Verschmelzung und ihrer Grade (also der Grade, in welchen der Einklang zum Wohlklang fortgebildet ist), beruht auf dem Zusammenwirken sehr verschiedner Momente: 1) das Verhältnis der Schwingungsrhythmen; bei nicht einfachen Tönen außerdem 2) der Grad des Ineinanderfallens der Obertöne unter gleichzeitiger Mitwirkung bestehender Schwebungen; außerdem 3) (auch bei einfachen Tönen) die Mitwirkung der sog. Kombinationstöne, die ihrerseits selbst wieder mit dem Grundton oder den Obertönen konsonieren oder dissonieren können. Es bewährt sich hier in einem bestimmten Gebiet wieder das allgemein durchgreifende Gesetz, daß als ästhetisch wohl-

---

[1]) Ebd. S. 35 f.

[2]) Vgl. Lipps a. a. O. S. 177.

gefällig das empfunden wird, was der Seele gestattet oder besser ermöglicht, eine Vielheit verschiedner, sogar entgegengesetzter Momente noch unter die Einheitlichkeit eines Gesamteindrucks zusammenzuschaffen: Einheit in der Mannigfaltigkeit. Innerhalb welcher Grenzen dies hier möglich ist, läßt sich nicht a priori bestimmen, sondern muß durch empirische Feststellungen herausgebracht werden.

In dieser Richtung haben neuere tonpsychologische Untersuchungen und Experimente mancherlei brauchbares Material gegeben. Jenseits der oben bezeichneten Grenze für die Verschmelzungs- und damit für die Wohlklangs-Möglichkeit liegt z. B. der Fall, wenn Intervalle auftreten, „bei denen zwei oder mehrere Teiltöne benachbart und doch weit genug von einander entfernt sind, um ein erhebliches Rasseln oder Schwirren hören zu lassen. Und die Unlust pflegt ein Maximum zu erreichen, wo zahlreiche Schwebungen als rasche Intensitätsschwankungen noch so deutlich wahrgenommen werden, daß der Klang dadurch einen stark diskontinuierlichen Charakter gewinnt." Ganz geringe Verstimmungen eines konsonanten Intervalls bedingen keine merkliche Unlust oder Abnahme der Annehmlichkeit, machen den Eindruck sogar für manche Beobachter „interessanter" und dadurch erfreulicher. Das höchste Maximum der Unlust liegt bei der stark verstimmten Prime, etwas unterhalb der großen Sekunde. Die gleiche Zahl von Schwebungen hat in den verschiedenen Oktaven nicht die gleiche Bedeutung für den Gefühlseindruck. Die Annehmlichkeit der Konsonanz nimmt in der zweigestrichnen Oktave erst bei absolut größerer Verstimmung ab. In jedem Intervallgebiet sind die unangenehmsten Klänge diejenigen Dissonanzen, die eine etwas übermittlere Frequenz der jeweiligen Schwebungen enthalten. Die Unlust pflegt ein Maximum zu erreichen, wo zahlreiche Schwebungen als verschiedene Intensitätsschwankungen noch so deutlich wahrgenommen werden, daß der Klang dadurch einen stark diskontinuierlichen Charakter gewinnt u. a. [1]).

Man kann hinsichtlich des Verhältnisses von Einklang und Wohlklang in der Konsonanz die Intervalle von der

[1]) Vgl. F. Krüger in Wundt's Philos. Studien XVI (1900) S. 344 f. 364. 619.

Oktave bis zur Terz hin in eine Reihe ordnen, innerhalb welcher vom Anfang zum Ende hin der Einklang ab- und der Wohlklang zunimmt, bis die Grenze erreicht ist, jenseits welcher die zunehmende Herabminderung des Einklangs nicht mehr als erhöhter Wohlklang sondern als dessen Gegenteil, als Dissonanz sich kennzeichnet [1]). Analoge Verhältnisse finden sich übrigens auch in andern Künsten. Im Gebiete der Farben, der Linien, aber z. B. auch der dramatischen Handlungen gibt es eine Abstufung in der Zunahme des Wohlgefälligen auf Grund des Auseinanderstrebens oder der Gegensätzlichkeit der künstlerisch verwendeten Elemente, die mit der Herabminderung der Gleichheit oder Einerleiheit (Einförmigkeit) Hand in Hand geht, aber ebenfalls eine gewisse Grenze nicht überschreiten darf, ohne mißfällig zu werden.

In dem hier aufgezeigten Verhältnis von Einklang, Wohlklang und Dissonanz liegt nun innerhalb des Wesens und der Wirkung der Harmonie ein anderweitiges Hauptmoment für die Möglichkeit der Idealisierung musikalischer Gefühlsbilder. Es kann auf Grund der eben aufgezeigten Verhältuisse in einem Tonganzen planmäßig vom Einklang zum Wohlklang fortgestrebt werden, und es muß überall das Streben walten, den Einklang möglichst durch den Wohlklang zu vertiefen. Es kann ferner durch die Dissonanz hindurch immer zum Einklang und Wohlklang zurückgestrebt und schließlich mit dem Einklang wieder abgeschlossen werden. Das Verhältnis der Dissonanzen untereinander (in der Abstufung ihres Grades), sowie zum konsonanten Zusammenklang bei bleibender Tonalität kann dabei der

[1]) Diese Grenze selbst scheint allerdings sowohl individuell, wie auch je nach den verschiedenen Rassen, und weiter auch bei derselben Rasse nach Zeitaltern verschieden zu sein.

Künstler sowohl in zeitlicher wie auch in rein tonaler Beziehung in der Weise ausgestalten, daß der Eintritt des Wechsels in der einen oder andern Richtung dem aus dem bisherigen Gang und Klang des Tonganzen erweckten Bedürfnis des Hörers an richtiger Stelle entgegenkommt. Im tatsächlichen Gefühlsleben ist eine solche Planmäßigkeit nicht vorhanden; hier hängt es vom Zufall ab, ob und inwieweit Einklang, wohltuende Art der Anmutung, also Analogie zum musikalischen Wohlklang und Rückschritt von dem Eindruck des Zerrißnen und „Disharmonischen" zum Einklang stattfindet. Das Sehnen nach Aufhebung einer durch irgendwelche Erlebnisse bedingten Spannung muß im Leben oft unerwünscht lange ertragen werden; die Musik aber hat in der Harmonie die Möglichkeit, Gefühlsbilder der Spannung zu geben (durch Dissonanzen), um sie dem unmittelbaren Bedürfnis des Hörers gemäß rechtzeitig „aufzulösen". Und die so erreichte Befriedigung selbst kann wieder verschiednen Charakter tragen, je nach dem Größenverhältnis, in welchem die auflösenden und abschließenden konsonanten Intervalle zu dem voraufgehenden dissonanten sich befinden. Der Uebergang vom kleineren zum größeren Intervall löst die Spannung im Sinne des Erhebenden oder Befreienden, der umgekehrte macht den Eindruck des Beschwichtigenden und endgiltig Befriedigenden. Die Dissonanzen selbst können außerdem je nach Bedürfnis mehr milden oder herben Charakter aufweisen, da z. B. die verschiedenen Stufen der Septimenakkorde diesen Unterschied an den Tag legen. Die großen Meister der Komposition haben anhand dieser Mittel, insbesondre durch je nach Umständen mehr oder weniger vermittelte Akkordfolgen jeweilen in Tönen Gefühlsbilder erstehen lassen, wie sie in keiner der andern Künste auch nur annähernd möglich

waren: etwa den überwältigenden Ausdruck der Stimmung zu einer wirklich auftretenden oder (in Webers Euryanthe) nur geahnten Geistererscheinung oder (in der Walküre) das Abbild dessen, was im träumenden Innern der Brünhild während des Uebergangs vom Bewußtsein in den durch Wotan über sie verhängten Zauberschlaf oder (im Tristan) im wachen Gefühlsleben der beiden Liebenden unter der Wirkung des unwissentlich genommenen Liebestrankes vorgeht. Und die „Allmacht" in der Wirkung der Kunst bekundet sich in derartigen Schöpfungen wesentlich dadurch, daß hier vermittels der Tonwelt Bilder von Gefühlen aufleuchten, welche dem Hörer aus eigner Erfahrung teils noch gar nicht bekannt waren, teils in der Wirklichkeit überhaupt unmöglich sind und ihn dessen ungeachtet zwingen, an ihre Wahrheit zwar nur vorübergehend und illusorisch, aber für den Augenblick mit um so größerer Unausweichlichkeit und Ergriffenheit zu glauben. Die Frage von den psychophysischen Gesetzen und Verhältnissen, durch deren Auslösung und Inkrafttreten die physikalischen Eigenschaften der Töne solche Wirkung im Bewußtsein des Hörers hervorzuzaubern vermögen, ist in der Hauptsache einstweilen noch ein ungelöstes Problem. Die Kunst, indem sie zeigt, was sie nach dieser Seite hin zu leisten vermag, stellt hier der wissenschaftlichen Erkenntnis eine Aufgabe, deren Lösung allem Anschein nach noch in sehr weiter Ferne liegt.

Die Wirkung aber aller dieser Leistungen der Musik geht dahin, daß das Gefühlsleben in dem vermittels der Töne gewonnenen Abbild in idealer Vollkommenheit erscheint. Das Hauptmittel zur Erreichung dieser Art der Idealisierung von Gefühlsbildern vermittels der Harmonie liegt in der Art, wie innerhalb ihrer die Akkorde unter einander verbunden werden, und wie der Fortschritt von

einem zur anderen vollzogen werden kann. Das verschmolzene Tonganze eines Akkordes kann doch in dessen Elementen (den zur Verschmelzung gebrachten Einzeltönen) modifiziert und dadurch der Uebergang zu andern und andern Akkorden gebildet werden, die s. z. s. tonal-organisch auseinander hervorwachsen auf Grund des Verhältnisses der einzelnen Akkorde zur Stimmführung. Im Akkorde ist der Uebergang vom bloßen Einklang zum vollständigen Wohlklang am entschiedensten ausgeprägt; durch die Stimmführung aber und die unmittelbar mit ihr zusammenhängende chromatische Veränderung (Alteration) der Akkorde wird im Gebiete des Wohlklangs selbst wieder Bewegung hervorgerufen, welche bald den Wohlklang mehr zum bloßen Einklang ermäßigt, bald vom vorwiegenden Einklang wieder zum eigentlichen Wohlklang fortschreitet, bald einen eigenartigen Wohlklang mit einem andern ebenso für sich charakteristischen vertauscht, bald auch durch Dissonanzen hindurchgehend den neuerreichten Wohlklang um so ansprechender und wohltuender macht, und durch dies alles zusammen die Grundbedingung des ästhetischen Eindrucks (Einheit in der Mannigfaltigkeit) gerade für das Gehör und dadurch eben in besonders wirksamer Weise zur Geltung bringt. Die Gegensätze, welche hier zur Zusammenfassung und Vereinheitlichung kommen, liegen sonach hauptsächlich im Verhältnis der Einzelelemente d. h. der „Stimmen" als solcher zu den als Tonganze auftretenden Akkorden. Indem jene Elemente innerhalb dieser Grenzen doch jederzeit und aller Orten auch ihre Selbständigkeit behaupten, (sich als einzelne modifizieren und dadurch Uebergänge von einem Akkord zum andern bedingen u. a.), erhält das fortschreitende Ganze in und zwischen den Akkorden ein reiches inneres Leben und zwar hauptsächlich dadurch, daß, wie ein neuerer

Autor es treffend ausdrückt, die einzelnen Tonreihen, die Stimmen, wie selbständige musikalische Persönlichkeiten erscheinen, welche zusammen sprechen und zusammen handeln, einander beeinflussen, modifizieren oder ergänzen, und fast jeder Ton sich als Teil eines lebendigen Organismus, nicht als toter Stoff darstellt [1]). Die Arten der Ausgestaltung der hier möglichen Tonverhältnisse sind unbeschadet der durch die Grundgesetze der Harmonie gezogenen Grenzen sehr mannigfaltig und geben der Phantasie des Tonkünstlers einen ähnlich weiten Spielraum, wie das Auf- und Abwogen, das Zusammen- und Gegeneinander-Stimmen der Gefühle im realen persönlichen Leben selbst. Aber Mannigfaltigkeit auf Grund einer durchwirkenden und zusammenhaltenden Einheit bleibt dabei immer und überall das durchgreifende und kennzeichnende Gesetz und Merkmal. In besonders ausgeprägter und wirkungsvoller Art bringt es sich stellenweise, besonders gegen den Schluß eines Tonganzen hin, in dem sog. Orgelpunkt zur Geltung, wobei über einem und demselben sich durchhaltenden Grundton (Tonika oder Dominante) sich eine Folge von Akkorden aufbaut, die zu ihm selbst sich teils konsonant, teils dissonant verhalten; ein Tongebilde, das durch die Eigenart seiner Wirkung die Unerschütterlichkeit und den Ernst der in der buntesten Mannigfaltigkeit des Geist- und Gefühlslebens waltenden Grundwesenheit und Einheit gelegentlich mit einer bis zur Erhabenheit gesteigerten Energie versinnbildlicht und daher namentlich auch für die nach der Seite des Religiösen hindeutenden und andre, diesem verwandte Gefühlsbilder besondre Bedeutung gewinnt.

4. Melodie, Rhythmus und Harmonie sind die grund-

---

1) W. Wolf, Musik-Aesthetik I S. 74.

wesentlichen Faktoren in der musikalischen Idealisierung der Gefühlsbilder. Als unterstützende Momente für die Melodie und Harmonie insbesondre kommt aber noch in dieser Richtung der Unterschied der Tonarten und der der Klangfarben (der Instrumente sowohl wie der menschlichen Stimme) in Betracht.

Der Uebergang von einer Tonart in die andre geschieht durch die für die Modulation zu Gebote stehenden Verhältnisse in der Verwandtschaft und Veränderung der Akkorde. Der Uebergang kann von Dur in Dur, von Moll in Moll, aber auch von Dur in Moll und umgekehrt stattfinden. Es kann ferner aus einer Tonart in eine unmittelbar verwandte, s. z. s. näher oder entfernter liegende übergegangen werden und dieser Uebergang selbst kann je nach Art und Zahl der überleitenden Akkorde entweder mehr den Eindruck des Raschen und weniger Vermittelten oder den des allmählichen und sanften Uebergleitens annehmen. Da nun eine Tonart im Unterschied von jeder andern einen eigenartigen Gefühlswert darstellt, (der sich in Worten und Begriffen, wenn überhaupt, gewöhnlich nur sehr unbestimmt ausdrücken läßt), so geben diese Verhältnisse dem Künstler das Material zur Schöpfung von Tonbildern, welche Analogien des menschlichen Gefühlslebens nach der Seite der darin waltenden Verwandtschaften und Unterschiedenheiten, sowie der zwischen diesen wieder möglichen und wirklichen Uebergänge darbieten. Das Idealisierende nach dieser Richtung hin liegt aber wieder darin, daß es der Künstler in der Hand hat, statt der planlosen und zufälligen Art, wie Gefühle wechseln und Gefühlsübergänge im wirklichen Leben sich einstellen und vollziehen, den Wechsel, die Ausweichungen und Uebergänge innerhalb seiner tonalen Gesichtsbilder so anzuordnen und auszugestalten, daß er den

wohltuenden Eindruck eines aus Harmonie durch Modifikationen, Minderungen und Gegensätze derselben wieder zur Harmonie sich durchringenden Tonlebens hervorbringt, und somit dasjenige was der menschlichen Persönlichkeit als Ideal für die Beschaffenheit und den Fortgang ihres Gefühlslebens vorschwebt, in der Folge der musikalischen Gefühlsbilder, als Gesamtheit gefaßt zu erleben gibt. Und wie der Dichter in einem Roman je nach der Art, Aufeinanderfolge und Verbindung der erzählten Vorgänge die Gefühlswelt seiner Leser entweder mehr in ruhigem Fluß und sanfter Bewegung erhält oder in Wallung, jähen Wechsel und gesteigerte Erregung versetzt, so kann auf Grund der bezeichneten Verhältnisse der Tonkünstler mit dem ihm verfügbaren Material Gefühlsbilder schaffen, die entweder mehr jenen oder mehr diesen Charakter zeigen und demgemäß auf die Stimmung des Hörers wirken. Eine besonders günstige Grundlage für diese Wirkungen bietet der von Dur und Moll, der einen bekannten Gegensatz innerhalb des menschlichen Gemütslebens entspricht, namentlich auch deswegen, weil jedes dieser beiden selbst wieder in den verschiedenen Tonarten auftreten und dadurch eine bestimmt unterschiedne Färbung des musikalischen Ausdrucks hervorbringen kann. Durch diese Verhältnisse ist innerhalb der Tonwelt ein Reichtum von Stimmungen und Stimmungsnuancen gegeben, vermittels dessen der Künstler, je nachdem es ihm darauf ankommt, ebensogut ein einfaches, wie auch ein äußerst mannigfaltiges Gegenbild des Gefühlslebens, namentlich auch in seiner jeweiligen Entwickelung, zu schaffen vermag, und zwar nicht bloß hinsichtlich seiner Bewegung oder Ruhe, sondern namentlich auch hinsichtlich der Unterschiede und Uebergänge seiner Färbung. Der Zuhörer, in dessen Innern sich schon Gefühle, gleich-

viel welcher Art, intensiver oder mannigfaltiger geregt haben, erkennt so in der Tonschöpfung eines wirklichen Meisters, wenn auch nicht durchweg das Abbild seiner eigenen individuellen, so doch jedenfalls die Kennzeichnung von Gemütsbewegungen, wie sie in der menschlichen Seele überhaupt möglich sind, dieses Gemütsleben aber eben losgelöst von den Realitäten und Zufälligkeiten des gewöhnlichen Lebens selbst und dadurch „jugendlich, von allen Erdenmalen frei, in der Vollendung Strahlen" hingestellt, m. a. W. zum Ideal erhoben.

Der Beitrag, den weiter die Klangfarbe zur Idealisierung der Gefühlsbilder gibt, steht in gewisser Analogie zu der Art, wie die gewöhnliche Sprechmelodie durch die musikalische Melodie idealisiert wird. Die letztere gibt dem in jener liegenden Ausdrucke durch Anwendung der musikalischen Intervalle eine große Bestimmtheit, Klangvollkommenheit und überhaupt Gehobenheit; sie entkleidet ihn des Charakters der Alltäglichkeit. Etwas Aehnliches leistet gegenüber dem „alltäglichen" Klange der lediglich gesprochnen Worte zunächst die Klangfarbe, wie sie durch die Anwendung der Stimme im Gesang erzielt wird. Es ist nicht zufällig, daß dem Menschen bei gehobenem Gefühl jeweilen die Lust kommt, es nicht bloß auszusprechen sondern zu singen: die Gehobenheit, worein er sich durch Gefühle von innen her versetzt sieht, hat er das Bedürfnis auch nach außen hin in der Beschaffenheit des Klanges der Worte zur Geltung zu bringen („Süße Liebe denkt in Tönen"). Aber auch die Klangfarben der Instrumente idealisieren den Ausdruck des Gefühls und zwar zunächst dadurch, daß sie an Stelle des bloßen Geräusches, wie es im gesprochnen Worte vorherrscht, wirkliche Töne setzen, auf die ja das Gefühl, nach dem eben Bemerkten, seinem

Wesen nach hindrängt. Außerdem entsprechen ihre Unterschiedenheiten, z. B. Gegensätze wie etwa Oboe und Flöte oder Cello und Geige den Gegensätzen, wie sie innerhalb des menschlichen Lautbereichs hauptsächlich im Unterschied männlicher und weiblicher Stimmen vorliegen. Aber sie ermöglichen durch die Mannigfaltigkeit der Modifikationen, welche durch die der Instrumente gegeben ist, noch wirkungsvollere Anpassungen der Töne an die Eigenart der auszudrückenden Gefühle, als es auch bei mehrstimmigem Gesange für das menschliche Organ möglich ist. Letzteres hauptsächlich auch deshalb, weil der Klang mancher Instrumente auf das Bewußtsein einen analogen gefühlsmäßigen Eindruck macht, wie die Wahrnehmung oder Vorstellung bestimmter Vorgänge. So ist der Eindruck der meisten derjenigen Instrumente, welche (jedenfalls nicht bloß aus dienst-technischen Gründen) zur Militärmusik benützt werden, ähnlich wie der des entschloßnen Handelns, tapfern Vorgehns u. dgl., während andrerseits die Klänge der Flöte, sowie auch der Streichinstrumente mehr den Ausdruck schmelzender Gefühle und überhaupt der mehr innerlich waltenden Stimmungen begünstigen. Die schon durch Rhythmus und Melodie nahe gelegten Gefühlsbilder werden also durch die Wahl entsprechender Klangfarbe in ihrer inhaltlichen Bestimmtheit noch deutlicher und unverkennbarer gemacht, ähnlich wie auf einem Gemälde die durch die dargestellten Gegenstände und Umrisse bereits angeregten Stimmungen noch durch das Kolorit charakteristischer ansprechen.

5. Indem nun die Musik im Stande ist, durch die Art, wie ihre Klänge nach Qualität und Art der Bewegung (d. h. hier: der zeitlichen Aufeinanderfolge) sich von einander abheben und zu einander verhalten, Komplexe und Reihen von Gefühlsbildern hervorzurufen, werden ihre aus-

gedehnteren und komplizierteren Tongebilde zu Analogien des Wesens der Persönlichkeit überhaupt, soweit dieses als vorwiegend unter der Wirkung und dem Ablaufe der Gefühle und Stimmungen stehend aufgefaßt wird. Die Art z. B., wie etwa im Rondo oder in der Sonatenform der Musik sich der Gegensatz und die Verwandtschaft der verschiednen Themen zu einander zum Ausdruck bringt, wie der Uebergang von dem Einen zum Andern und jeweilen wieder zurück zum Frühern sich vollzieht, wie etwa das Thema aus der Grundtonart in die der Dominante übersetzt wird, oder wie Dur und Moll mit einander abwechseln, und wie bei alledem unbeschadet dieser Mannigfaltigkeit und alles Wechsels von Tonart und Rhythmus durch die immer festgehaltne Beziehung auf das ursprüngliche Thema und auf dessen Verhältnis zum „Seitensatz" ein einheitlicher Charakter in dem Ganzen durchwirkt und sich immer wieder deutlich herausstellt, — alles dieses verleiht auf Grund des Umstandes, daß jedes der bezeichneten Momente den Hörer in eigenartig gefühlsmäßiger Weise anmutet, dem Ganzen den Charakter eines in sich reichhaltigen und nach Art des Persönlichen bestimmten Lebens. Der Hörer hat, auch wenn man nicht ausdrücklich mit Worten über Inhalt und Verhältnis bestimmter Gefühle sich dazu äußern kann, doch den Eindruck, etwas wie eine lebensvolle Individualität geschaut zu haben. In besonders reichhaltiger Weise kommt dies zur Geltung namentlich auch im Kontrapunkt und in den symphonischen Orchesterwerken. Die einzelnen Stimmen oder Instrumente und Instrumenten-Gruppen bestreben sich schon jede für sich in den Tonfolgen und Motiven, die sie durchführen, etwas von gefühlsmäßigem Charakter zu betätigen, der sich einerseits als etwas Eigenartiges bekundet und andrerseits doch zugleich Fühlung

nimmt mit den Motiven und der charakteristischen Bestimmtheit der andern. Es ist ein Auftreten, sich Berühren, Verschmelzen, sich Trennen und wieder Suchen und Finden, Zusammenstimmen und Widerstreiten, das als Ganzes eine Wirkung macht analog derjenigen, wie sich im Allgemeinen nicht nur das Gefühlsleben innerhalb des einzelnen Menschen je nach Erlebnissen und Situationen abspielt, sondern auch das Wesen verschiedner Persönlichkeiten im Leben mit, neben und gegen einander zu betätigen nicht umhin kann. Im Klavier- oder Geigenkonzert (im spez. technischen Sinne d. W.) andrerseits spricht sich ein Analogon der Persönlichkeit aus in der Art, wie das hier maßgebende einzelne Instrument von dem einleitenden und begleitenden Orchester sich heraus- und abhebt, sich jeweilen von ihm unabhängig macht und schließlich doch immer wieder in den vollen Einklang mit ihm aufgenommen wird [1]). Wir hören aus den Tönen ein Stück persönliches Leben, ohne konkreten Inhalt, aber doch mit dem unverkennbaren Eindruck von der Art, wie persönliches Gemütsleben sich sowohl in sich selbst, wie auch in Wechselwirkung mit dem Gemütsleben andrer abzuspielen nicht umhin kann. Während die Harmonie und Klangfarbe mehr den Untergrund des Gefühlsmäßigen wiedergibt, muten die Fortgänge der Melodie und die Art des Rhythmus an, wie der Wechsel im Vorstellungsleben als solchen. Und wenn zu alledem vermittelnde Uebergänge vorhanden sind, so macht das Ganze den analogen Ein-

[1]) Vgl. W. Wolf, Musik-Aesthetik II, 213, wo die Schilderung dieser Analogie noch mehr ins Einzelne zu gelangen sucht: „das Solo-Instrument ist Person, ist wie ich, das zunächst persönliche eigne kleinere Interessen, noch nicht die der Allgemeinheit hat; erst wenn es heranwächst, sich weitet, um sich blickt, erwachen ihm die großen, aufs Allgemeine gehenden Antriebe“ u.s.w.

druck wie das normale, von Gefühlen begleitete Vorstellen und Denken des persönlichen Lebens. Und auch abgesehn von der wechselseitigen Berührung wirkt jede Stimme oder jedes Instrument vielfach schon für sich nach Art des Persönlichen; es malt etwa gelegentlich das sich Versenken in Gedanken und den daran haftenden Gefühlston, also einen Zustand, wobei aller sonstige Bewußtseins-Inhalt zurücktritt, und dann wieder im erneuten Zusammenklang mit andern das Wiederaufleben der zurückgedrängten Menge von andringenden Vorstellungen und Gefühlen. Je mehr nun der Komponist es versteht, durch die Art und Weise, wie er Ausdrucks-Möglichkeiten und ihre Verhältnisse zu einander zu benutzen weiß, jeden Satz etwa der Sonate oder Symphonie selbst zum tonalen Ausdrucke und Bilde einer eigenartigen und in sich selbständigen Persönlichkeit zu machen, indem er den Hörer unter der Wirkung eines charaktermäßigen Einheitsbildes erhält, um so tiefer geht und greift die künstlerische Wirkung seiner Schöpfung.

Zur sachgemäßen Begrenzung und damit zum richtigen Verständnis dieser Tatsache ist nun allerdings schließlich noch einmal auf das früher Festgestellte hinzuweisen, daß die Wirkung der Musik als reine Instrumentalmusik hinsichtlich der hier bezeichneten Aufgabe (Gegenbilder des Persönlichen zu schaffen) keine unbegrenzte ist. Je mehr sie auf Darstellung konkreter Inhalte des Gefühlslebens bedacht ist, um so mehr sieht sie sich auch an die Zuhilfenahme der Sprache, des Gesanges angewiesen. Ist sie doch in ihrer historischen Entwickelung von Haus aus wesentlich in Verbindung mit dem Wort hervorgetreten und sucht im Anschluß an dieses Inhalt und Qualität der darzustellenden Gefühle nachzuzeichnen; die Instrumentalmusik in ihrer modernen Selbständigkeit und Gleichwertigkeit mit

der Gesangskunst ist bekanntlich das Ergebnis einer späten Entwicklungs-Periode. Andrerseits ist aber doch gerade die verhältnismäßig große Schnelligkeit der Entwickelung, die sie in den letzten Jahrhunderten erfahren hat, ein Beweis dafür, daß sie auch ohne an das Wort gebunden zu sein, sich als ein Abbild wesentlich allgemeiner Seiten der Gefühlswelt und damit als Symbol des Persönlichen zu bewähren in der Lage ist.

6. Daß die musikalischen Inhalte Gefühlsbilder sind, gilt endlich auch angesichts der Tatsache, daß diese Kunst auch mehr oder weniger Welt-Inhalte zur Darstellung zu bringen sucht. Sie vermag durch die Art, wie sie hohe und tiefe Töne mit einander in Verbindung und Beziehung setzt, tonale Analogien zu schaffen zu der Eigentümlichkeit räumlicher Bewegung nach oben und unten und, auch abgesehn von der Melodie, schon durch Harmonie, Rhythmus und Klangfarbe Wirkungen zu erzielen, die vom Hörer schon unwillkürlich als Nachahmungen äußerer Vorgänge im Natur- wie im menschlichen Leben empfunden werden. Es gibt verschiedne und entgegengesetzte Ansichten darüber, ob, inwiefern und inwieweit die Musik den Beruf habe, neben ihrer spezifischen Aufgabe, der Zeichnung von Gefühlsbildern, sich solcher Nachbildungen objektiver Vorgänge zu befleißigen[1]). Bereits Helmholtz, der ja ihre Fähigkeit in dieser Richtung anerkennt, hebt ausdrücklich hervor, daß sie hauptsächlich durch den stufenweise geregelten Fortschritt im Rhythmus und in der Tonleiter sich „eine auch nur angenäherte treue Naturnachahmung" geradezu unmöglich mache[2]). Wer ferner (mit Schopenhauer) in

---

[1]) Vgl. Combarieu a. a. O. S. 157 f.

[2]) Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen 3. Aufl. S. 578.

der Musik lediglich den direkten Ausdruck des Willens als der Weltsubstanz im Gegensatz zur Erscheinungs- oder Wahrnehmungswelt erblickt oder in andrer Fassung desselben Grundgedankens (mit Nietzsche) sie als das Dionysische dem Apollinischen entgegensetzt, kann jene Verwendung ihrer Mittel nur als einen Abfall von ihrem wahren Wesen und als eine Verkehrung ihrer Fähigkeit in das ihrer Natur gerade Entgegengesetzte beurteilen. Andrerseits haben gerade auch die größten Meister der Tonkunst, (man denke nur an Beethoven, Berlioz, Wagner) nach Gelegenheit gern auch von dieser Fähigkeit eines musikalischen Klangganzen Gebrauch gemacht. Die Musik kann etwa die Wildheit des bewegten Meeres zeichnen wollen, oder das stürmische und zugleich monotone Auftreten des Gewitters; den Frieden des Abends oder die strahlende Frische des jungen Tages; sie kann den idyllischen Eindruck des Landlebens wiederzugeben versuchen oder etwa die Erregung einer kriegerisch gestimmten Menge. Ja sie kann selbst an die tiefsten oder erhabensten Geheimnisse der Welt und des Daseins, an die Tiefen der Gottheit rühren. Liegt nun in der Tonkunst mit dieser Fähigkeit, neben der Zeichnung subjektiver Gefühlsbilder auch objektive Dinge und Vorgänge nachzuahmen, also in der sog. Tonmalerei, eine unvermittelte (beziehungslose) Doppelheit der Leistungen und Aufgaben?

Die richtige Antwort auf diese Frage, nämlich die verneinende, ergibt sich, sobald man eingesehen hat, daß in Natur und Leben nirgends etwas Musikalisches oder ihm Aehnliches sich hervortut, ohne daß zugleich der Ausdruck eines Gemüts- oder Gefühlszustandes damit gegeben wäre. Die primitive (vorkünstlerische) Stufe des Musikalischen rein als solche erscheint im Gesange der Vögel und höher hinauf

in manchen Arten der unwillkürlichen Stimmäußerung beim Naturmenschen und beim Kinde, auch in dem rein rhythmischen Trommeln mit Hand oder Fuß auf dem dazu geeigneten Dinge. Manches hievon kann gewollte Nachahmung äußerer Vorgänge sein; vielfach aber haben wir hierin lediglich den Ausdruck (die Entladung) eines psychophysischen Zustandes. Und gerade deswegen ist die auf solchem Wege erzeugte Klangäußerung zugleich Gefühlsausdruck und in gewissem Sinne auch ein wenn auch unwillkürlich entstandenes Gefühlsbild. Denn ein andrer innerer Zustand hätte eben eine andre Art des Ausdrucks oder der Entladung bedingt. Das Gebiet der wirklichen Tonmalerei beginnt nun aber erst da, wo es abgesehn ist auf eigentliche und absichtliche Nachahmung von Gehörempfindungen und auch von Empfindungen andrer Sinne durch Töne. Auf dieser Stufe aber liegt die Sache so, daß eine derartige Nachahmung nicht auftreten kann, ohne zu der Vorstellung des nachgeahmten Objekts zugleich den darin liegenden Gefühlswert „anklingen" zu lassen. Und diese Tatsache wieder hängt damit zusammen, daß keine Art von wirklich musikalischer Tonmalerei darum herum kommt, eben vermöge der Beschaffenheit der musikalischen Grundverhältnisse eine bereits mehr oder weniger stilisierte, damit aber auch schon irgendwie idealisierte Nachahmung ihres Objekts hervorzubringen. Der nachgeahmte Naturvorgang ist, wenn er selbst schon hörbar war, in höheren Wohlklang, jeweilen sogar aus Mißklang in Wohlklang übersetzt oder, falls er selbst wieder musikalisch durch Dissonanzen ausgedrückt wurde, in direkte Beziehung zu vorausgehenden oder nachfolgenden Wohlklängen gebracht. Was zugleich oder vielleicht ausschließlich Bewegungsvorgang war, kommt selbst in dem Falle, daß es an sich un-

rhythmisch auftritt, unter die Bedingungen und den Einfluß des Rhythmus; und zu alledem kann noch die Wirkung der Klangfarbe und schließlich auch die des spezifisch Melodischen sich geltend machen. Und mit alledem zusammen wirkt dann noch der Umstand, daß, ähnlich wie das Gemälde durch den Rahmen, so das hier Nachgeahmte durch Einordnung in ein Tonganzes aus der dem Original anhängenden Naturumgebung mit ihren ablenkenden Eindrücken herausgehoben und so in seiner ausschließlichen Eigenwirkung erscheint. Der schon in diesem Punkte liegende Anfang von Idealisierung wird nun noch dadurch verstärkt, daß anhand der eben bezeichneten spezifisch musikalischen Darstellungsmittel das so Herausgehobene zugleich eine Art plastischer Formung und Ausprägung bekommt. Durch solche künstlerische Gestaltung aber des abbildenden Tonmaterials wird auch der dem nachgeahmten Gegenstande oder Eindrucke eigne Gefühlsinhalt in reiner und zugleich erhöhter Weise im Gemüte des Hörers erzeugt. Auch die Tonmalerei also ist auf Grund dessen, daß sie eben Ton=Malerei d. h. Musik ist, immer zugleich Mittel zum Ausdruck von Gefühlsbildern. Denn sie kann gar nicht anders, sie muß in Tönen immer zugleich die Eigenheit der Gefühle veranschaulichen, die durch die nachgeahmten Inhalte, sei es in der Anschauung oder in der gedanklichen oder gemütvollen Hineinvertiefung im Subjekt bedingt werden [1]). Will sie z. B.

---

[1]) Dies war z. B. Beethovens Meinung in den Ueberschriften der einzelnen Teile seiner Pastoralsymphonie. Vgl. W. Wolf, Gesammelte musikästhetische Aufsätze (Stuttg. 1894) S. 19 f. Auch für die metaphysische Betrachtung der Musik bei C. Mey (Die Musik als tönende Weltidee I. 1901), der ihr Wesen als „tönenden Universalwillen" (im Sinne Schopenhauers) bestimmt, ist sie (S. 25) dessen ungeachtet oder vielmehr eben deswegen jederzeit „tönendes Gefühl", und die darin ausgedrückten unterschiedlichen Gefühle

den Eindruck wiedergeben, den die Strahlen der aufgehenden Sonne im Gegensatz zu dem vorausgehenden nächtlichen Dunkel hervorbringen, so kann sie das durch die Art, wie die „strahlenden" hohen und hellen Tonwellen und Klangfarben, die ihr zu Gebote stehn, sich von den vorausgehenden „dunkeln" tiefen und ineinander verfloßnen Klängen abheben, und so vermittels des Gehörs eine ähnliche Art der Stimmung erwecken, wie sie im Bereiche des Gesichtsinns das sich Abheben der ersten Sonnenstrahlen von der voraufgehenden Dämmerung im Gemüte bedingt. Und in solcher Unausweichlichkeit der Gemütswirkung, (auf die es ja auch der Künstler bei jeder Anwendung von Tonmalerei schließlich in der Hauptsache abgesehn hat), liegt zugleich die ästhetische Berechtigung auch dieser Art des musikalischen Ausdrucksvermögens [1]).

„gar wohl befähigt, auch Handlungen, Taten und Ereignisse darzustellen, wenn auch nicht ihrer Erscheinung und äußerlichen Wirklichkeit, so doch ihrer inneren Grundlage, ihrem Gefühls-, Empfindungs-, Stimmungs-, kurz Willensgehalte nach."

[1]) „Auf Ihre Frage, was der Musiker malen dürfe? wage ich mit einem Paradox zu antworten Nichts und Alles. Nichts! wie er es durch die äußeren Sinne empfängt, darf er nachahmen; aber alles darf er darstellen was er bei diesen äußeren Sinneseinwirkungen empfindet. Den Donner in Musik nachzuahmen ist keine Kunst, aber der Musiker, der das Gefühl in mir erregt als wenn ich donnern hörte, würde sehr schätzbar sein. So haben wir im Gegensatz für vollkommene Ruhe, für Schweigen, ja für Negation, entschiedenen Ausdruck in der Musik, wovon mir vollkommene Beispiele zur Hand sind. Ich wiederhole: das Innere in Stimmung zu setzen, ohne die gemeinen äußeren Mittel zu brauchen ist der Musik großes und edles Vorrecht." Goethe an A. Schöpke, 16. II. 1818 (A. Sauer, Goethe und Oesterreich, Briefe mit Erläuterungen. Weim. 1904. II. S. 94 f.). — Das im obigen Behauptete gilt auch von der sog. Programm-Musik. Wenn z. B. für Liszt in

seiner symphonischen Dichtung „Hunnenschlacht" das bekannte Kaulbach'sche Wandgemälde im Berliner Museum als Vorlage diente, so kann das Unternehmen, das dort in malerischer Vollkommenheit Dargestellte nun entsprechend in Töne zu übersetzen, zunächst als unangebracht und unausführbar erscheinen. Die richtige Würdigung jener Tonschöpfung gewinnt man aber eben erst dadurch, daß man sie als den Versuch betrachtet, die Gefühle, welche sich beim Hineinversenken in das malerische Kunstwerk im Beschauer gleichzeitig und nacheinander zu regen beginnen, durch die Musik zum Ausdruck zu bringen.

Kapitel 5.

Die formale Ausgestaltung des Musikalischen.

1. Jede Kunst gibt idealisierte Abbilder der Wirklichkeit; jede hat zu diesem Zwecke ihre eigne formale Ausdrucksweise und mit dieser bestimmte Gesetze ihrer formalen Bildsamkeit, die als solche nicht selbst schon Abbildlichkeit ist, wohl aber dem abbildlichen Zwecke der Kunst sich als das unumgängliche formale Werkzeug zu Gebote stellt. Die Dichtkunst hat so ihre rhythmischen und metrischen Formen, ihre „Technik des Dramas" u. a., die Malerei ihre Gesetze über Linienführung, Kolorit, Verteilung von Licht und Schatten, die Skulptur ihre Vorschriften über die Darstellung von Einzelfiguren, Gruppen, Reliefs und die Baukunst, bei der das abbildliche Moment verhältnismäßig am meisten zurücktritt (es liegt hauptsächlich in dem Eindruck eines macht- und kraftvoll und zugleich gegliedert sich präsentierenden Ganzen, wie es sich sowohl in der Welt als Ganzem, wie auch in vielen ihrer zum Ganzen zusammengefaßten Teile darstellt), hat ihre Gesetze der Symmetrie, des Verhältnisses von Pfeiler und Decke usw. In der Musik weiter liegt, wie gezeigt wurde, das Abbildliche in der Darstellung von Gefühlsbildern, ihre formale Bildsamkeit aber in der Art, wie diese Bilder sich vermittels der Melodie, Harmonie, des Rhythmus und

der Klangfarbe in formaler Hinsicht charakterisiert und ausgestaltet zeigen. Und die musikalische formale Bildsamkeit beruht darauf, daß das Material, mit dem die Musik arbeitet, zeitlich bewegte Töne und Tonfolgen sind.

In der Wirkung der formalen Momente als solcher zeigt sich in der Musik, (wie auch in den andern Künsten), neben dem emotionalen Charakter ihres Eindrucks auch der Anteil des allezeit gegenwärtigen intellektuellen Faktors[1]) in der Auffassung des ästhetischen Objekts als wirksam. In jeder Kunst ist schließlich die Möglichkeit gegeben, das Formal-Bildliche für sich allein oder wenigstens überwiegend über das Abbildliche zur Geltung zu bringen; sie ist aber in den verschiednen Künsten sehr verschieden groß. Man kann sagen: Sie nimmt von der Poesie nach der Musik hin zu. In der Mitte steht etwa in dieser Hinsicht die Malerei mit demjenigen, was sie vermittels der Arabeske an Stelle wirklicher abbildlicher Darstellung zu leisten vermag. In der Musik aber geben die zeitlich bewegten Tonfolgen ein besonders günstiges Material für rein formale Bildungen, hauptsächlich deswegen, weil die zeitliche Tonbewegung die Möglichkeit hat, unzählige Formen von Bewegung überhaupt nicht bloß nachzuahmen sondern selbst neu zu erfinden. Durch sie sind wir im Stande, das Bewegungsmäßige als abgesonderte Vorstellung d. h. ohne bestimmte Bewegungssubstrate zu veranschaulichen. Wir vermögen dadurch zunächst das Charakteristische der Bewegung unter Absehung von ihren Substraten in zeitlicher Folge, Rhythmus und Schnellig-

[1]) Vgl. Witasek, Zur allgemeinen psychologischen Analyse des musikalischen Genusses (Basler Kongreßbericht der Internat. Mus.-Gesellschaft 1906) S. 122 f. Pilo a. a. O. S. 135 f. Dauriac, Essai sur l'esprit musical (Par. 1904) S. 85 f.

keit wiederzugeben und reproduzieren damit den allgemeinen Ausdruck des Lebendigen, der in der Bewegung als der nach außen hervortretenden Bekundung innerer Zustände sich betätigt. Aus demselben Grunde aber (d. h. weil eine Reihe von Tönen eben den Rhythmus der Bewegung wiedergeben kann, ohne dazu eines in diesem Rhythmus selbst bewegten räumlich-körperlichen Gesichtsobjekts zu bedürfen), vermag die Bewegung, wie sie sich vermittels der zeitlichen Abfolge in den Tönen der Musik darstellt, auch noch viel mannigfaltigere Arten und Gestaltungen des Bewegungsmäßigen hervorzubringen, als sie tatsächlich in Natur und Leben sich zeigen[1]). Diese musikalisch dargestellten Bewegungsformen sind nun solche, worin, ähnlich wie in räumlicher Beziehung bei der Arabeske, die einzelnen Figuren in Anordnung, Klang und Rhythmus sich gegenseitig entsprechen können oder in gefälliger Weise mit einander kontrastieren, sich anmutig verschlingen und wieder trennen, wiederholen oder neu einsetzen und dgl. Die Musik ist in dieser Beziehung, wie ein Hauptvertreter der formalistischen Musikästhetik es nennt, ein Kaleidoskop, wenn auch „auf inkommensurabel höherer Erscheinungsstufe"[2]).

2. Im Hinblick auf diese Tatsache hat man bekanntlich im Gegensatz zu derjenigen Ansicht, welche die musikalischen Schöpfungen als Gefühlsbilder auffaßt, in diesen nur ein Spiel mit „tönend bewegten Formen", wie der eben erwähnte Autor es bezeichnet, erblicken wollen. Andre sind mehr geneigt, die beiden entgegenstehenden Auffassungen dadurch zu vereinigen, daß sie sie als zwei besondre Aufgaben der musikalischen Produktion hinstellen und demzufolge von der „Stimmungsmusik mit unausgesprochnem

[1]) Vgl. Das Wesen der ästhetischen Anschauung S. 151 f.
[2]) Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen 4. Aufl. S. 46.

Programm" noch eine besondre lediglich formal schöne Musik unterscheiden, womit eben diejenige gemeint ist, welche sich in der Form der Fuge, der Sonate u. a. an den Tag legt [1]). Der Streit hat sich theoretisch bis in die Gegenwart zugespitzt zu der Frage, ob der Ausdruck des Gefühlsmäßigen für die Musik die Hauptaufgabe und die formalen Eigenheiten alles in allem eben doch nur Mittel für diesen Zweck, oder ob die reichhaltige Möglichkeit formaler Ausgestaltungen der eigentliche Zweck, und die Gefühlsdarstellung ein zu diesem von selbst Nebenhergehendes, also im Grunde nebensächlich sei.

Wenn wir zur Entscheidung hierüber zunächst bei der Geschichte der Musik anfragen, so zeigt uns diese, wie schon erwähnt, die Tatsache, daß die Musik von Haus aus (auf der primitivsten Stufe ihres Hervortretens) pathologisch d. h. Entladung eines psychophysischen Gefühlszustandes war, und zwar eines solchen, der nicht einmal der artikulierten Sprache zu seinem Hervortreten bedurfte, sondern sich in unartikulierten Lauten und mehr oder weniger rhythmischen Bewegungen Luft machte. In dem Maße aber, wie dann die Sprache dazutrat und sich mehr und mehr unentbehrlich machte, wurde die Musik Begleiter und das nicht mehr pathologische sondern ästhetische Mittel zum Ausdruck der durch sie ausgesprochnen Gefühle. Es ist daher nicht bloß kein Wunder, sondern einfach Wirkung eines unleugbaren historischen Sachverhalts, wenn die älteren Schriftsteller über Musik sie übereinstimmend als Darstellerin der Gefühlswelt auffassen, nur daß sie ihr nach dieser Seite vielfach mehr d. h. Spezielleres zutrauen und zuweisen als sie (nach dem früher [2]) Erörterten) rein für sich zu leisten

[1]) Vgl. Hennig, Aesthetik der Tonkunst S. 98 f.

[2]) S. 34 f., 82.

vermag. Daß die Musik Ausdruck des Gefühls in Tönen sei, würde bis in das 16. Jahrhundert d. h. bis zu der Zeit, worein die Anfänge der modernen Entwicklung der Instrumentalmusik fallen, niemand bezweifelt haben. Erst diese Entwickelung in der mächtigen Art und Weise, wie sie nach ihren primitiven antiken und mittelalterlichen Leistungen in den letzten drei Jahrhunderten sich vollzog, konnte und mußte eine Auffassung ihres Wesens im Sinne der modernen „Formalisten" begünstigen. Die früher ungeahnte Fülle und der fast überschwengliche Reichtum an Möglichkeiten formaler Ausgestaltungen, den die zeitliche Bewegung der Töne bis in die Neuzeit hinein immer mehr zu Tage gebracht hat, war durchaus geeignet, den Gedanken wachzurufen, ob nicht damit erst das Wahre und Wesenhafte in der Leistung der Tonkunst hervorgetreten sei. Und diese Ansicht erschien um so naheliegender, mit je mehr Erfolg ihre Vertreter auf die Allgemeinheit der angeblichen Gefühlsbilder der Musik und auf die oft sehr merklichen Grenzen ihrer Bestimmtheit hinweisen konnten, u. a. auch darauf, daß selbst in der Oper, (wenigstens in der älteren), der musikalische angebliche Gefühlsausdruck sich vielfach in ein mehr oder weniger inhaltloses Spiel mit Tonformen auflöste, das nur der Virtuosität des Sängers zur Entfaltung gereichte. Erst die Fortbildung der modernen dramatischen Musik in Frankreich und ganz besonders die des Musikdramas in Deutschland, also die moderne Ausgestaltung des ursprünglichen Verhältnisses von Musik und Sprache, hat die Auffassung der Musik als der spezifischen Kunst des Gefühlsausdrucks wieder, und zwar mit besonderm Erfolg, zur Geltung gebracht. Aber gerade der hierdurch geschaffne Sachverhalt, daß nämlich sowohl diese Seite in der Wirkung der Tonkunst, wie auch andrerseits die spezifisch formale, sich an-

scheinend jede für sich zu einer früher ungeahnten Vollkommenheit und Selbständigkeit entwickelten, hat die Frage besonders dringlich gemacht, wie nun eigentlich die beiden bezeichneten Seiten sich zu einander verhalten, und wie namentlich angesichts ihrer anscheinenden Selbständigkeit und in gewissem Sinne ihres Widerstreits noch von einem einheitlichen Wesen der tonkünstlerischen Produktion und Betätigung gesprochen werden könne.

3. Zu diesem Problem hat nun also die historische Entwickelung der Musik deutlich gezeigt, daß demjenigen, was man die inhaltliche Abbildlichkeit des künstlerischen Tonganzen nennen kann, eine Fähigkeit formaler Bildsamkeit zur Seite geht oder, wenn man will, gegenüber steht, welche die Tendenz und die Möglichkeit nahe legt, sich selbständig für sich, ohne Rücksicht auf die Zwecke jenes andern Vermögens zu bewegen und weiterzubilden. Eine nähere sachliche Betrachtung läßt nun aber erkennen, daß in diesem Gegensatze nur zwei Seiten einer und derselben wesentlichen Eigenschaft des Kunstwerks überhaupt sich ausprägen, einer solchen also, welche auch den andern Künsten, und zwar in analoger Weise, wesentlich ist, nämlich der ästhetischen B i l d l i c h k e i t im weitern Sinne dieses Wortes. Bildlichkeit ist in jedem Kunstgebiete die Unterlage und Möglichkeit der Idealisieruug des Darzustellenden, sofern der Zweck der Kunst im Allgemeinen idealisierte Darstellung der Wirklichkeit ist[1]). Auch die Musik hat sich zur Kunst entwickelt als idealisierte Darstellung und Wiedergabe eines Bereiches der Wirklichkeit, nämlich eben der Gefühlswelt in der Allgemeinheit ihrer gegensätzlich unterschiednen Momente. Dadurch, daß sie zugleich idealisierte Bilder des

---

[1]) Vgl. Das Wesen der ästhetischen Anschauung S. 146 f.

Wirklichen gibt, unterscheidet sich die künstlerische Produktion von der Nachahmung im gewöhnlichen Sinne. Und die Idealisierung im Allgemeinen beruht wesentlich darauf, daß das vollendete Kunstwerk in seinem, einem bestimmten Bereiche der Wirklichkeit zugehörigen Inhalte ein in seiner Art geschloßnes Ganze vor Augen stellt, das durch die Eigentümlichkeit seiner dem Beschauer gegenständlichen Formverhältnisse ein Symbol der erscheinenden Persönlichkeit abgibt (s. Kap. 1). In dieser wesentlichen Eigentümlichkeit des Kunstwerks aber vereinigen und begründen sich zugleich die beiden Momente, die wir soeben speziell auch am Musikalischen aufzuweisen hatten: einerseits die Abbildlichkeit in Bezug auf einen bestimmten, in der Wirklichkeit gegebnen oder auf Grund ihrer vorgestellten Inhalt, andrerseits die Bildsamkeit hinsichtlich seiner Formausgestaltung. Das Abbildliche (der Inhalt, in der Musik also das ausgedrückte Gefühlsmäßige) wird vermöge der formalen Bildsamkeit gegenständlich und anschaulich gemacht; die Musik insbesondre tut dies annähernd so, wie im Leben die Persönlichkeit ihre Gefühlslage vermittels der Sprache zum Ausdruck bringt, aber sie tut es in künstlerischer Weise: es ist eine Art plastischer oder, wenn man will, zeichnerischer Ausgestaltung, nur eben nicht im Material des Marmors oder der Farbe, sondern in dem der Töne. Aus diesem Sachverhalt ergibt sich zunächst das Verständnis für die Tatsache, daß in der Musik ebenso wie in den andern Künsten ein und derselbe abbildliche Inhalt in formaler Hinsicht sehr viele und verschiedne Ausdrucksweisen finden kann. Wie in der Skulptur von den zahlreichen Statuen einer und derselben antiken Gottheit, in der Malerei von den unzähligen Madonnenbildern doch jedes seine individuelle und eigenartige Formung zur Schau

trägt, so kann in der Musik ein bestimmter Gefühlsgehalt in sehr mannigfaltiger und verschiedenartiger Weise durch tönend bewegte Formen vergegenständlicht werden. In der Eigentümlichkeit aber des Materials, das der Musik zur Verfügung steht, also der Töne, liegt es weiter begründet, daß das Moment der formalen Bildsamkeit in der Tonkunst einer weit reicheren Mannigfaltigkeit und selbständigen Ausbildung fähig ist als in den übrigen Künsten. Die formalen Elemente, welche dem Zwecke der Abbildlichkeit hinsichtlich des Inhalts dienen müssen und können, haben hier eine viel weniger begrenzte, man könnte fast sagen eine unbegrenzte Möglichkeit, sich als solche für sich zu entfalten und dann als rein formale Gebilde den Anspruch darauf zu machen, in ihrer Weise ein Symbol des Persönlichen zu geben. Die Tonverhältnisse bieten in weitgehendstem Maße, was in andern Künsten nur in beschränkter Weise der Fall ist, nämlich die Möglichkeit, aus rein formalen Elementen stimmungsvoll anmutende „Kompositionen" zu machen. Was in der Skulptur und noch mehr in der Malerei als das „Arabeskenhafte" auftritt und als solches geeignet ist, nicht bloß als Begleiter und Verzierung abbildlicher Inhalte zu dienen, sondern jeweilen auch davon losgelöst als selbständiges ästhetisches Ganzes für das Auge wohlgefällig zur Geltung zu kommen, hat für das Ohr in den Verhältnissen der Töne eine viel reichere und direkt wirksamere Grundlage seiner Verwirklichung. Rein formal betrachtet zeigt sich das musikalische Kunstwerk als eine Welt teils sich entgegenkommender, teils streitender Tonbewegungsformen in der Fülle der auf- und absteigenden Melodien, Akkordfolgen, Rhythmen mit ihren gegenseitigen Modifikationen und Kombinationen, die sich in ihrem Zusammenwirken als gleichsam organisch bedingte charakteri-

sierende Züge eines Tonganzen darstellen, analog der Art, wie der lebendige Menschenleib in der Unterschiedenheit und Mannigfaltigkeit seiner Glieder sich schon formal als ein in sich geschloßnes und vollendetes Ganzes ausweist, auch abgesehen davon, daß dieses Ganze einer innenwohnenden „Seele" zum Ausdruck dient und verhilft. Wie nun aber andrerseits es tatsächlich keine lebende menschliche Körpergestalt gibt, die nicht zugleich irgendwie seelischen Ausdruck erkennen ließe und dadurch erst wirklich den Eindruck der Persönlichkeit hervorrufen kann, so lebt auch in den anscheinend formalsten Schöpfungen der Tonkunst, wenn auch in sehr verschiednen Graden der Intensität, ein bestimmter Gehalt an gefühlsmäßiger Stimmung, ja es haben grade diejenigen musikalischen Gebilde, welche anscheinend die formale Gesetzlichkeit der Durchführung zur Hauptsache machen, wie z. B. die Fuge, sich jeweilen zum Ausdruck gerade der tiefstgehenden Gefühlsinhalte fähig erwiesen. Man braucht in dieser Beziehung nur an bestimmte Stücke des „Wohltemperierten Klaviers" zu denken.

Diese Fähigkeit des formalen Moments als solchen, sich zum tonalen Gegenbild des Gefühlslebens zu gestalten, gründet sich zum guten Teil wesentlich mit auf eine besondre Eigenschaft oder einen Vorzug des der Tonkunst zu Grunde liegenden Materials. Wie schon in der Poesie die Reihe der Worte im Vortrag einer Dichtung bestimmte Unterschiede und Gegensätze des Ausdrucks innezuhalten gebietet oder gestattet, die zur belebenden Auffassung des Gehörten im Sinne des seelisch Bewegten beitragen, so vermag die Musik in noch viel wirksamerer Weise in die Sukzession der Töne seelische Belebung zu bringen durch die Unterschiede in der Art, wie die einzelnen Klänge hinsichtlich ihrer Stärke, Schnelligkeit und Art der

Aufeinanderfolge hervorgebracht werden, hauptsächlich durch Unterschiede wie die des Crescendo und Diminuendo, des Ritartando und Stringendo, des Legato und Staccato. In Verbindung mit dem Gegensatze der steigenden und fallenden Tonhöhe sind diese geeignet, die in der Gesamtwirkung von Rhythmus, Melodie und Harmonie entstandnen Gefühlsbilder selbst wieder teils für sich, teils in ihrem Verhältnis zu einander zu modifizieren und dadurch den Eindruck von Mannigfaltigkeit, Gliederung, Entwickelung und überhaupt von Reichtum des innern d. h. hier des Gefühlslebens hervorzubringen. Letzteres um so mehr, weil jeder von diesen Ausdrucks-Unterschieden nicht nur speziell für sich zur Geltung kommen, sondern auch mit dem einen oder andern der übrigen sich kombinieren kann, und sie so in Verein und Wechselwirkung das tonale Gegenbild abgeben zu der Art von Veränderungen, Unterschieden, Verschmelzungen, Gegensätzlichkeiten, Uebergängen im Gefühlsleben, wie sie aus der eignen individuellen Erfahrung dem Hörer bekannt sind. Und das *idealisierende* Moment hierbei beruht darauf, daß durch diese Art der Ausdrucksmittel die Reichhaltigkeit des Gefühlslebens, die Freiheit und Unerschöpflichkeit seiner inhaltlichen und seiner formalen Abstufungen hörbar anschaulich dargestellt wird, und zwar eben des Gefühlslebens als solchen, losgelöst von den Eindrücken, Wahrnehmungen und Vorstellungen, die vom realen Leben her seine Zustände bedingen, aber zugleich durch ihren objektiven Inhalt das Bewußtwerden der subjektiven Begleiterscheinungen d. h. eben der Gefühle, schon im Entstehen wieder abzuschwächen geeignet sind.

In derselben Richtung, nämlich in der Tendenz, aus den Gefühlsbildern als solchen in ihrem Neben-, Mit- und Durcheinander ein charaktermäßig anmutendes und dadurch

individuell lebensvoll ansprechendes Ganzes zu machen, liegt in formaler Hinsicht der Erfolg desjenigen, was man als musikalische Phrasierung bezeichnet: die Art, wie eine Anzahl kürzerer Motive in ihrer Folge als einheitlich stimmungsvoll Zusammengeschlossenes aufgefaßt und durch die Art des Vortrags bekundet wird. Damit in Verbindung steht, insbesondre in den sog. Durchführungssätzen, die Vielgestaltigkeit und Mannigfaltigkeit im Wiederanklingen der Motive der Hauptthemen, das Ansetzen und Wiederabbrechen der thematischen Bildung, die etwa einer anderweitigen, dazu stimmenden Ausführung den Platz räumt, oder die wechselnde Zusammensetzung bereits aufgetretner Motive, ihre weitere Ausgestaltung und Modifizierung, die Verlängerung der Phrasen selbst, um einer gewissen schon angeklungnen Stimmung größere Anschaulichkeit und Wirkung zu geben u. a. Alle solche spezifisch formalen Tongebilde haben doch in ihrer Gesamtwirkung den Erfolg, ein Analogon seelischen Lebens als hörbares und der durch das Gehör vermittelten Anschauung wohlgefälliges Ganzes darzustellen, nämlich das Gefühlswesen als solches wie ein sich seines Eigenlebens gleichsam Bewußtes in Tönen zu vergegenständlichen und den Hörer, gleichviel ob er im Stande oder ob ihm überhaupt besonders daran gelegen ist, die gehörten Partien auf bestimmte (benennbare) Gefühle und Affekte zu beziehen, sich des Eindrucks erfreuen zu lassen, in die Reichhaltigkeit, Schönheit und Tiefe des Gemütslebens einen unmittelbar anschaulichen Eindruck zu gewinnen.

Im Vergleich mit andern Künsten ist, nach alledem, der Musik in der formalen Verwertung von Ausdruckselementen ein weit größerer Spielraum vergönnt. Infolgedessen haben namentlich in der reinen Instrumentalmusik die vorwiegend formalen Tonschöpfungen gegenüber den-

jenigen, welche direkt inhaltlich und in dem früher bezeichneten Sinne abbildlich sind, sich mehr und mehr Raum und Geltung verschafft. Die Musik besitzt aber gerade auf Grund dieser Sachlage da, wo wirkliche Meisterschaft sich in ihr betätigt, die Fähigkeit und den Vorzug, daß den darzustellenden Inhalten eine Welt mannigfaltiger Ausdrucksmittel und formaler Gestaltungselemente zu Gebote steht, von einer Fülle und Reichhaltigkeit, wie es sich in keiner der andern Künste findet. Man darf, wenn man die Tonkunst mit den Schwesterkünsten vergleicht, geradezu behaupten, daß bei ihr, wenigstens soweit sie von Wort und Handlung unabhängig sich entfaltet, das Verhältnis von Inhalt und Form in Bezug auf Mannigfaltigkeit des Darzubietenden gerade umgekehrt ist, wie bei den andern. Dort (z. B. in Malerei und Dichtung) eine unbegrenzte Fülle von Inhalten, aber eine mehr oder weniger begrenzte Anzahl der formalen Darstellungsmittel; hier dagegen eine bestimmtere Eingrenzung hinsichtlich der abzubildenden Inhalte (wie sie im Vorigen mehrfach bezeichnet worden ist); dafür aber eine fast unbegrenzte Fähigkeit, diese in formaler Hinsicht in immer wieder neuen Tongestaltungen belebend, überraschend, entzückend, schmelzend usw. für Ohr und Gemüt zum Ausdruck zu bringen.

Namen- und Sachregister.

(Die Zahlen bedeuten die Seiten.)